revue internationale du cinéma

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

PUBLICATION TRIMESTRIELLE
de l'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.)
8, rue de l'Orme, Bruxelles 4, Belgique

REDACTION
André RUSZKOWSKI
4, rue Martin-de-Thézillat
NEUILLY-sur-Seine (France)

ADMINISTRATION ET PUBLICITE
Claude MICHEL
28, rue Marbeau
PARIS-16e (France)

COMITE DE REDACTION

Jean BERNARD (Président de l'O.C.I.C.); John A.V. BURKE (Grande-Bretagne); Alois FUNK (Allemagne); Léo LUNDERS (Belgique); Pierre GREGOIRE (Luxembourg); Charles REINERT (Suisse).

CORRESPONDANTS REDACTIONNELS PERMANENTS

J. A. V. BURKE, directeur de « Focus » (Grande-Bretagne); J. M. CANO, critique à « Ecclesia » (Espagne); M. ERTENSORO, critique de « Ultimas Noticias » (Bolivie); D. FABBRI, scénariste, conseiller artistique de « L'Ente dello Spettacolo » (Italie); M. FERNANDEZ, correspondant pour l'étranger du « Centro Catolico de Orientacion Cinematografica » (Cuba); Dr. J.M.L. PETERS, directeur de la K.F.A. (Pays-Bas); P. FRANZIDIS (Egypte); L. GESEK, rédacteur en chef de « Film-Kunst » (Autriche); J. GIRALDEAU, critique cinématographique (Canada); P. GREGOIRE, rédacteur cinématographique du « Luxemburger Wort » (Grand-Duché de Luxembourg); J. LOPEZ HENAO, correspondant de « Noticias Catolicas » (Colombie); A. KOCHS, directeur de « Bild und Filmarbeit » (Allemagne); V. LEAL, rédacteur à « Radio-Renascença » (Portugal); Leo LUNDERS, directeur de la « Docip » (Belgique); A. MARTINEZ (Paraguay); I.K. MENON, secrétaire de « The Indian Motion Picture Producers' Association » (Indes); W. H. MOORING, rédacteur ciném. de « The Tidings » (U.S.A.); L. O'LAOGHAIRE, journaliste, réalisateur de films (Irlande); N. Mc NEVIN, critique ciném. (Australie); M. PEREZ PALACIO, directeur de l'Ecole de Journalisme (Pérou); J. POTENZE, critique au « Criterio » (Argentine); T.M. PRYOR, critique au « New York Times » (USA); B. RASMUSSEN, publiciste ciném. (Danemark); P. REGNOLI, critique ciném. de « l'Osservatore Romano » (Cité du Vatican); J.C. REID, président du New Zealand Film Institute (Nouvelle-Zélande); Ch. REINERT, directeur du « Filmberater » (Suisse); M. RIVAS DEL CANTO, directeur du Secrétariat de Moralité (Chili); J. L. TALLENAY, rédacteur en chef de « Radio-Cinéma », (France); H. BARCELOS, critique de « Diario de Noticias » (Brésil); V. W. TURNER, Hon. Org. Manager, Film Division, C.F.J.V., (Union Sud-Africaine); J. URARTE, directeur de la « Prensa Catolica » (Equateur); R. OREIRO VAZQUEZ, Membre de la Commission Cinématographique de l'A. C., (Uruguay).

REPRESENTANTS NATIONAUX

ALLEMAGNE : Paulinus Verlag, Fleischstrasse 64-65, Trier.
ARGENTINE : Secrét. Gén. de C.I.N.E., Av. Alvear 1402, Buenos Aires.
AUSTRALIE : Catholic Film Centre, Box 380, Sidney.
BELGIQUE : C.C.A.C., 10, rue de l'Orme, Bruxelles, 4, C.C.P. 7563.72.
CANADA : Service des Abonnements Benoit Baril, 4234, rue De Laroche, Montréal 34, Qué.
CHILI : Editorial Difusion, S. A. Calle Teatinos 556, Santiago de Chile.
CUBA : Centro Catolico de Orientacion Cinematografica, Apartado 1935, La Habana.
EGYPTE : C.C.E.C., 24, Boulevard Saad Zaghloul, Alexandrie.
ESPAGNE : Secretariado de Espectaculos de la Junta Tecnica Nacional de la Accion Catolica Espanola, 5 Cuesta Santo Domingo, Madrid.
ETATS-UNIS : Catechetical Guild, 147 East 5th, St. Paul 1, Minnesota.
FRANCE : Centre du Livre Français, 1, rue de la Visitation, Paris-7e. C.C.P. Paris 5662.09.
GRANDE-BRETAGNE : C.F.I., 157, Victoria Street, London S.W. 1.
IRLANDE : S. O'Sullivan, 29, Dame Street, Dublin.
ITALIE : M. VAZIO, Publital, via Condotti 5, Rome.
LUXEMBOURG : N. GREGOIRE, 6, rue Jean-Origer, Luxembourg, C.C.P. 14087.
MALTE : Film Section, Catholic Institute, Palazzo Carafa, Valletta.
PAYS-BAS : Katholieke Filmaktie, Da Costakade 102, Amsterdam.
SUISSE : Christiana-Verlag, Birchstrasse 654, Zürich, Postcheck VIII - 24010.
URUGUAY : J. A. Corlazzoli, Cisplatina 1246 bis, Montevideo.

★

Pour tous les pays non mentionnés, s'adresser au Centre National d'Action Cinématographique Catholique ou directement à l'Administration de la Revue Internationale du Cinéma à Paris.

ABONNEMENTS ANNUELS (4 Numéros)

Grande-Bretagne, Irlande et les Dominions : 1 Livre (Un No, 5 Sh.); Etats-Unis, Canada : 4 Dol. (Un No. 1 Dol.); Suisse 15 Fr. s. (Un No. 4 Fr s.); Pays du « Benelux » : 150 Fr. b. (Un No. 40 Fr. b.); France 1200 Fr. f. (Un No. 250 Fr. f.). Pour tous les autres pays, un prix en monnaie nationale est fixé par accord entre l'Administration Générale et le Représentant chargé de la centralisation et de la transmission des souscriptions dans chaque pays.

Administration Générale : Mlle Yvonne de Hemptinne, Secrétaire Générale de l'O.C.I.C.

SOMMAIRE

		Page
S'UNIR PAR DELA LES FRONTIERES	*Mgr Barbieri* (Uruguay)	9
ART DU MOUVEMENT, DES FOULES ET DE L'ACTION	*Tristao de Athayde* (Brésil)	11
VOCATION ARTISTIQUE, VOCATION RELIGIEUSE	*Fr. José Francisco de Guadalupe Mojica* (Mexico)	13
LES YEUX, FENETRES DE L'AME	*J. Novarro Linares* (Espagne)	15
PROPAGANDE DU SCANDALE, SCANDALE DE LA PROPAGANDE	*Gustavo Corçao* (Brésil)	17
LA PENSEE ET LE LANGAGE AU CINEMA	*J. Roméro-Marchent* (Espagne)	20
CINEMA EDUCATIF, CULTURE CINEMATOGRAPHIQUE DANS LES PAYS DE LANGUE ESPAGNOLE	*Mario Verdone*	22
PRODUCTION IBERIQUE : L'ESPAGNE DE DIEU ET LE PORTUGAL ROMANTIQUE	*Roberto Paolella*	25
ESPAGNE. CINEMA ESPAGNOL : CONVERSATION AVEC JOSE LUIS SAENZ DE HEREDIA	*C. de L.M.*	29
MISSION DU CINEMA ESPAGNOL DANS LE MONDE	*Luis Gomez Mesa* (Espagne)	35
UN EXEMPLE SIGNIFICATIF DANS LE CINEMA ESPAGNOL ACTUEL : « BALARRASA »	*Pascual Cebollada* (Espagne)	37
PORTUGAL. ASPECTS SOCIAUX DU CINEMA - PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE	*Jorge Pelayo* (Portugal)	39
AMERIQUE LATINE. PSYCHOLOGIE DU PUBLIC	*Jaime Potenze* (Argentine)	45
CULTURE ET CINEMA DANS LES PAYS HISPANO-AMERICAINS	*Manuel Fernandez* (Cuba)	49
NE PARLONS PAS D'UNE ECOLE MEXICAINE	*Roberto Gavaldon* (Mexico)	52
CONSIDERATIONS SUR LE CINEMA LATINO-AMERICAIN	*Manuel Arellano* (Chili)	54
CAVALCANTI AU BRESIL	*Candido Mendes de Almeida* (Brésil)	56
PRESENCE CHRETIENNE AU PREMIER FESTIVAL DE L'HEMISPHERE OCCIDENTAL	*André Ruszkowski*	58
DECISION DU JURY DE L'OCIC AU FESTIVAL DE PUNTA DEL ESTE		60
PREMIERE REUNION LATINO-AMERICAINE DE L'OCIC		61
UN FESTIVAL VRAIMENT INTERNATIONAL : CANNES 1951	*Janick Arbois*	62
LE FILM D'ART	*Pierre Michaut* (France)	64
LE FILM DE 16 MM ET SON DEVELOPPEMENT EN VUE D'UNE LARGE UTILISATION	*Erwin May* (Allemagne)	70

★

Nos lecteurs voudront bien nous excuser d'avoir dû, en raison de l'abondance des matières, remettre au prochain numéro la rubrique PANORAMA DU MONDE.

Quelques références de **FISCHEL**

SALLE PAROISSIALE : LABERTRIE	Vimoutiers
STELLA	Saint-Étienne
JEANNE-D'ARC	Colmar
CONFÉRENCE St-VINCENT-DE-PAUL	Merlebach
FAMILIA	Clermont-Ferrand

Et aussi . . .

PALAIS DE CHAILLOT	Paris
COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES	»
COMÉDIE FRANÇAISE	»
LE BERLITZ	»

D. G. FISCHEL Fils S. A.
39, Rue de Tanger
Tél. : BOTzaris 75-04
PARIS

ENFIN.....

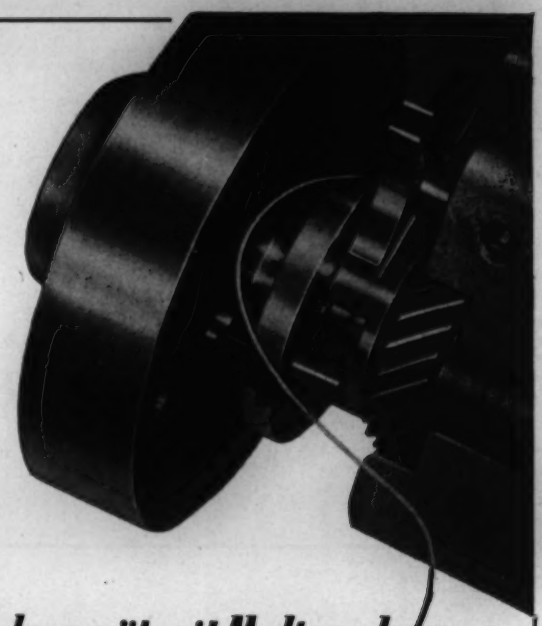
Des films récréatifs spécialement réalisés pour les enfants

Vacances au cirque
Voyage de Peter Joe
La maison sous l'eau
Lettre de Jacques et Jeannot
Noël en brousse
A la soupe !

★

"VOTRE CINÉMATHÈQUE"

120 Champs-Élysées, Paris 8e
BALzac 02.73



Das Wandergerät mit Malteserkreuz

In drei Koffern eine stabile Kino-Maschine für 16 mm Tonfilm, mit wenigen Handgriffen vorführbereit, Projektor und Verstärker wie aus einem Guß – das ist der neue BAUER SELECTON II Ölumlaufschmierung, verstellbare Aufwickelfriktion, äußerste Filmschonung durch geringen Kufendruck am Bildfenster, starkes Licht und guter Ton sind wichtige Merkmale des leistungsfähigen Geräts.

SELECTON II

EUGEN BAUER GMBH · STUTTGART-UNTERTURKHEIM

GRAND PRIX DU CINÉMA FRANÇAIS 1951

Un film comme on n'en a jamais fait, comme peut-être, on n'en fera plus.
Georges CHARENSOL

Fait probablement unique à ce jour, un chef d'œuvre littéraire a donné naissance à une adaptation qui est un chef d'œuvre du cinéma.
Albert BEGUIN

Une date non seulement dans l'histoire du cinéma français, mais dans l'histoire du cinéma tout court.
Julien GREEN

L'un des personnages les plus grands que nous ait offert l'écran.
Maurice BESSY

Un film extraordinaire... Un ouvrage d'une qualité et d'une noblesse rares.
Jean-Jacques GAUTIER

" Journal d'un Curé de Campagne " s'installe dans l'histoire du cinéma.
Henri MAGNAN

PRIX LOUIS-DELLUC 1950

JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE

un film de Robert BRESSON
d'après Georges BERNANOS
une production
UNION GÉNÉRALE CINÉMATOGRAPHIQUE
distribuée par
L'ALLIANCE GÉNÉRALE DE DISTRIBUTION CINÉMATOGRAPHIQUE

UNION GÉNÉRALE D'EXPORTATION et de PARTICIPATION — UGEP

VENTE A L'ÉTRANGER: *Union Générale d'Exportation et de Participation*
104 Champs-Élysées, PARIS -- BALzac 56-80

"DEBRIE 16"

TYPE MB 15

L'appareil de qualité qui a fait ses preuves

TROIS PREMIERS PRIX AU GRAND
RÉFÉRENDUM PUBLIC DE VICHY 1950

ont consacré un chef d'œuvre du Cinéma

LA NUIT S'ACHÈVE

VENTE POUR LE MONDE ENTIER

17, Rue de Marignan
PARIS-8e

MINERVA

Téléphone
BALzac 29-00

UN FILM DE MAURICE CLOCHE
UN SCÉNARIO DE JACQUES DEVAL

M C

TNICA

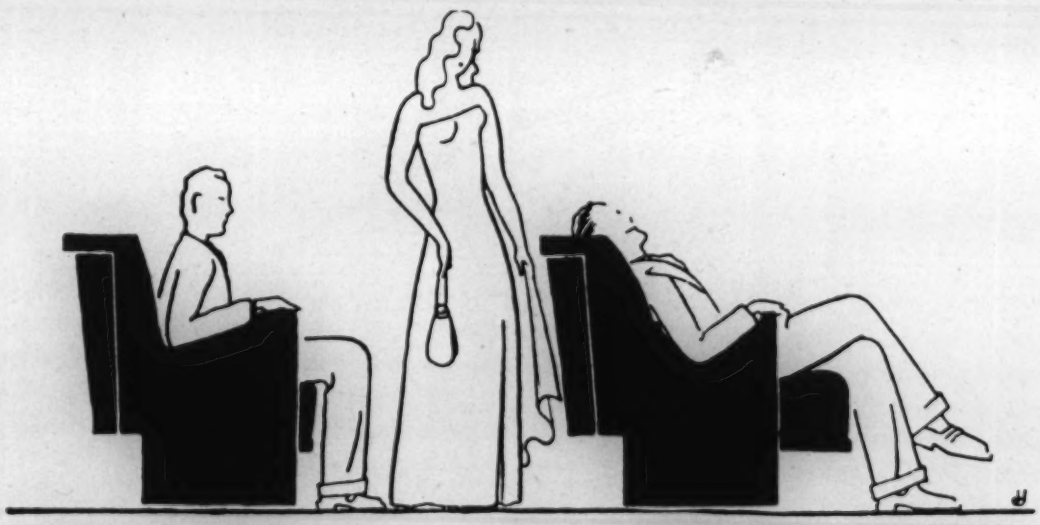
L'AMOUR...
LE MARIAGE...

CONSORTIUM
COFRAM
FRANCO-AMERICAIN
de Films

DISTRIBUE LES MEILLEURS FILMS
DANS TOUTE L'AMÉRIQUE LATINE

BUREAUX A PARIS :
33 Champs-Élysées-8e

Téléphone : BALZAC 31-77
Télégrammes : COFRAFILMS-PARIS



CINÉ-SIEGES

vous présente la gamme la plus complète de
FAUTEUILS et STRAPONTINS
pour salles de spectacles
et vous rappelle

45, Av. Henri-Barbusse
AUBERVILLIERS

"PLIDÉAL"

Téléphone :
FLA. 01-08

lux-films

PRÉSENTE

PRIMÉS AUX FESTIVALS INTERNATIONAUX DE CANNES ET BERLIN 1951

LAURIER D'ARGENT ITALIE POUR LE MEILLEUR FILM CONCOURANT AU PRIX DAVID O'SELZNICK

PRIX ROMA POUR LA MEILLEURE MISE EN SCÈNE

LE CHEMIN DE L'ESPERANCE

(IL CAMMINO DELLA SPERANZA)

avec

ELENA VARZI et RAF VALLONE

Réalisation de PIETRO GERMI

C'EST UN FILM **LUX**

VENTE A L'ÉTRANGER : LUX FILMS, 36, Via Po, ROME

REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA

1951 NUMÉRO 9

Ce numéro est principalement consacré aux pays ibéro-américains. Pour la première fois, cinéastes, intellectuels et dirigeants spirituels d'Espagne, du Portugal et de l'Amérique latine exposent leurs idées dans le domaine du cinéma. Il nous a paru intéressant, à un moment où le cinéma semble appelé à un développement rapide dans ces pays, de ménager une prise de contact avec des hommes qui y assument — à des titres divers — des responsabilités importantes. Leurs conceptions reflètent l'état social et le tempérament particulier des publics variés qu'atteint le cinéma chez les peuples de civilisation ibérique.

S'unir par-delà les frontières

Souvent je me suis demandé pourquoi l'œuvre moralisatrice de l'Eglise en ce qui concerne le cinéma n'a pas obtenu l'efficacité désirable; car c'est un fait que le cinéma ne s'est pas moralisé à la mesure de l'énorme effort accompli en ce sens par l'Eglise.

Il me semble que la raison en est que les catholiques, en général, n'utilisent pas toute leur influence pour appuyer l'action de l'Eglise; et il est évident que cette influence des catholiques doit être l'élément décisif pour la solution de ce problème.

Pour quelles raisons, toutefois, cette force ne s'est-elle pas fait sentir ? Je crois que beaucoup de facteurs entrent en ligne de compte, parmi lesquels on ne saurait exclure la timidité, la négligence et jusqu'à l'incompréhension. Toutefois, parmi tous ces facteurs, le principal est que chaque individu, chaque collectivité se sent impuissant pour affronter isolément avec succès cette campagne de moralisation. Et c'est pourquoi l'on rend les armes.

Il est vrai qu'un problème aussi compliqué que l'est le cinéma du point de vue moral ne peut être résolu ni partiellement sous ses différents aspects, ni par l'effort de quelques-uns. Il ne faut pas néanmoins en conclure que nous devons considérer le problème comme liquidé et nous retirer de la lutte. Au contraire la conséquence logique est de nous unir afin que la force qui nait de l'union puisse faire aboutir avec plein succès nos revendications.

Peut-être sentons-nous mieux que personne, dans ce coin de l'Amérique, la nécessité de cette union.

L'Uruguay est un petit pays et nous savons bien qu'à lui tout seul il ne peut exercer une influence décisive.

Mais il faut reconnaître — ou je me trompe beaucoup — que les grandes nations elles non plus — si elles agissent chacune pour elle seule — ne peuvent prétendre à des résultats importants. La solution viendra de la somme des efforts de tous, grands et petits.

Et cet effort, nous devons le réaliser selon des directives générales éclairées et efficaces. Les catholiques de chaque pays doivent, chacus à la place qu'il occupe dans la lutte, répondre à la consigne de travailler pour rendre effectives dans le cinéma les normes de l'Eglise.

★

Je crois que dans cette armée organisée, le rôle le plus important est dévolu aux écrivains, aux musiciens, aux scénaristes, artistes et techniciens catholiques.

On peut craindre que ces éléments d'élite ne se soient pas intéressés au cinéma à la mesure de leurs possibilités. Le cinéma ouvre sans aucun doute de nouveaux horizons et le travail artistique en ce domaine n'ira pas, d'autre part, sans des avantages matériels intéressants.

Une action telle que celle nécessaire pour la moralisation du cinéma exige en premier lieu d'authentiques valeurs artistiques qui, s'inspirant de l'Evangile, puissent élever le niveau de la production et s'imposer au goût et à l'intérêt du public cultivé.

C'est ainsi que ce nouveau moyen d'expression avancera dans les chemins authentiques du Beau et du Bien.

† ANTONIO M. BARBIERI
Archevêque de Montevideo

Maria Félix dans le film mexicain RIO ESCONDIDO, d'Emilio Fernandez (1948).

ART DU MOUVEMENT DES FOULES ET DE L'ACTION

par Tristao de Athayde

(Rio de Janeiro)

Ecrivain et sociologue catholique brésilien, auteur de POLITICA *et de* PROBLEMA DA BURGUESIA, *directeur du Département culturel de l'Union panaméricaine.*

Si vous voulez, faisons... non pas un rêve, mais un peu de philosophie du cinéma.

Trois caractères me semblent jouer un rôle décisif dans la nature du cinéma : c'est l'art du mouvement, des foules et de l'action.

ART DU MOUVEMENT

Le mouvement est à l'origine, comme il est à l'aboutissement le plus moderne de l'évolution esthétique de l'humanité. A l'origine, parce que le plus primitif des arts, la danse, est un art de mouvement. Le geste, avant la parole, comme expression la plus empirique de la pensée, voilà la manifestation esthétique la plus ancienne de l'humanité. L'art commence en dansant. C'est le mouvement qui donne cours à cette immense évolution des formes, qui constitue la ligne croissante des arts à travers les âges et les civilisations.

Au bout de cette ligne, nous allons trouver le plus récent des arts, celui du cinéma, qui retourne, pour ainsi dire, à ses origines. Le cinéma, comme la danse, est l'art du mouvement. La plus moderne et la plus ancienne des formes d'art, se donnent la main, pour ainsi dire. Le mouvement est leur forme substantielle à l'un et à l'autre, et par conséquent, tout ce qui, dans la technique du cinéma, comme dans l'autre, tendra à supprimer ou à réduire le sens du mouvement (car il ne faut pas confondre mouvement et agitation) est à rejeter. Au contraire, tout ce qui tendra à faire du mouvement le centre même de la technique cinématographique sera dans la ligne de la nature philosophique du cinéma et donc de sa réalisation esthétique.

Le cinéma statique, au ralenti, traînard, ou bien reproduisant des décors de théâtre ou la technique horizontale de la scène, est en contradiction avec sa nature et, par conséquent, ne peut pas être beau. Il n'y a pas de règles de beauté. Mais il y a des principes de beauté. Et le premier principe de la beauté est que la forme accidentelle correspond à la forme substantielle, de façon que l'objet ne soit pas en contradiction avec lui-même. Il y a mille manières de faire du mouvement, au cinéma, mais si on ne fait pas du mouvement, on ne fait pas de cinéma ou on le fait mal. Une statue est une sculpture. Une danseuse est du cinéma ou de la danse, ce n'est pas une sculpture ou une peinture. Pourquoi le technicolor est-il en général si difficile et si peu cinématographique ? A mon avis, parce qu'on cherche à faire de la peinture et non pas du cinéma. Il faut que chaque art se trouve d'accord avec lui-même.

Le mouvement est donc, l'essence esthétique du cinéma et la nature fondamentale ou, du moins, initiale de ses réalisations concrètes.

ART DES FOULES

Mais l'art n'est pas une abstraction. L'art, c'est le domaine du singulier. Voilà pourquoi, dans ce domaine, on se trouve tellement en rapport avec la vie. Notre vie est notre contact avec les hommes et les choses dans ce qu'ils ont d'individuel. Si la mort joue un rôle tellement décisif dans la vie et dans l'art, c'est pour cette raison même que la vie est l'art du singulier, de l'individuel et du transitoire. Les idées ne meurent pas. Elles demeurent, avouées ou secrètes. Les hommes meurent. Les choses meurent. Les formes meurent. La vie, c'est la mort à jet continu. L'art est la vie des choses et des hommes, recréée par le génie humain. Si la mort n'existait pas, l'art serait une illusion. L'homme ajoute quelque chose à la nature par son effort artistique, mais ce qu'il ajoute comme artiste est une forme concrète et individuelle, dont il ne nous reste, quand elle disparaît, qu'une idée philosophique, qu'une mémoire psychologique, comme un document historique ou sociologique. Jamais une œuvre d'art en soi.

Mais il ne faut pas confondre cette spécification de l'art avec son *individuation* pure et simple. Le cinéma c'est de l'humain, sans doute, comme toute espèce d'art. Mais c'est de l'humain à l'échelle collective, c'est de l'intro-humain. Le propre du cinéma c'est l'homme en

société. Le cinéma est l'art social par nature. C'est l'art de l'homme en masse, de l'homme en groupe, de l'homme avec l'homme et non pas avec lui-même. Autant la poésie est l'art de l'introversion, même dans sa forme épique, autant le cinéma est un art extraverti, même dans ses formes les plus lyriques. Car il y a un lyrisme cinématographique dans la mesure où le cinéma se rapproche de la poésie, comme il y a une poésie cinématographique ou chorégraphique dans la mesure où la poésie est mouvement.

Le cinéma est, par conséquent, l'art des foules. Et comme notre siècle est le siècle des mouvements en masse, le cinéma est réellement un art qui se trouve en accord profond avec notre siècle et notre civilisation.

On comprend facilement le danger inhérent à une telle nature. L'art des foules et des collectivités peut être facilement transformé en art anti-personnel et anti-humain, en art qui ne voit dans l'homme que le social, que le collectif, que son esprit-foule. C'est le sort des arts liés à la machine, comme la radio ou la télévision. On peut facilement arriver à faire, de tout espèce d'art, un moyen de négation de l'homme ou même de l'humain, par l'accentuation exagérée du collectif, du social, de la masse où l'homme disparait et s'annule.

Le cinéma comme moyen de propagande politique, le cinéma comme expression de la pensée totalitaire, aussi bien dans la politique ou l'économie que dans l'art lui-même — voilà des corruptions de ce caractère fondamental du cinéma, art des foules.

Mais aussi, quelle force, quelle signification, quelle puissance de conquête on peut trouver dans un art capable d'apporter à tous les hommes ce que, jusqu'à présent, seules les élites privilégiées étaient à même d'obtenir. La démocratisation de l'humanité, dans la mesure où elle consiste à donner à chaque créature humaine la plus grande liberté dans l'exercice de ses droits, peut trouver dans le cinéma le plus efficace. mais aussi le plus dangereux des instruments. Parce que l'art, tout en étant une fin en lui-même du point de vue esthétique, puisque la fin de l'art c'est de bien faire un objet ou de bien pratiquer une action, — l'art est un moyen au service des autres activités humaines comme la science, la philosophie ou la vie pratique, en particulier au service de la politique, de l'art de gouverner les hommes et les nations.

Aucun art, dans toute l'histoire de l'humanité, n'a été aussi lié à la vie de l'homme dans toutes ses modalités que le cinéma. Et aucun d'eux n'a, autant que le cinéma, autant reflété l'état d'esprit d'un siècle de foules et de mouvements collectifs comme le nôtre.

ART DE L'ACTION

Aucun art non plus ,tout au long de l'histoire, n'a été aussi lié à l'influence que l'homme peut exercer sur son prochain.

Le cinéma est l'art de l'action par excellence. Par l'emploi de l'image, par la reproduction de la vie vécue dans ses formes les plus concrètes, par l'évocation du passé, par le rapprochement des distances, par l'exploration du domaine de la nature, par toute cette immense richesse que l'alliance intime de la machine et de l'homme dans le cinéma permet de créer, nous nous trouvons en face d'un art qui plus qu'aucun autre, peut favoriser l'action de l'homme sur l'homme. Le cinéma est action et mène à l'action. C'est un art à déclenchement naturel. Il tend à éveiller les passions, à produire du mouvement, à convaincre. Donc, c'est un moyen incomparable d'action apostolique, et les hommes d'action comme les éducateurs, ont en lui un moyen incomparable d'expansion. Un jour viendra où le cinéma sera, dans une classe, aussi indispensable que des chaises ou des pupitres. On commence à peine à se servir du cinéma comme d'un moyen éducatif réel. Son avenir est immense dans ce champ d'action. Comme il doit l'être pour l'action apostolique sur les masses. Nous n'en sommes encore qu'aux débuts dans tout cet immense domaine qui tend à réaliser ce qu'il y a de plus haut dans l'activité humaine : le Royaume de Dieu.

Mais, comme le cinéma est, en soi-même, moralement indifférent, il sert de même au rayonnement du royaume des ténèbres... Tout dépend de la façon dont on l'utilise, ou de la finalité à laquelle on le fait servir.

Car c'est l'homme et sa liberté qu'on découvre au bout de toute exégèse philosophique.

Il n'en reste pas moins que l'art par excellence des temps modernes est venu transformer de fond en comble les conditions d'existence du monde contemporain. Il s'agit de comprendre sa nature, pour la faire servir au profit de l'art en lui-même, et du progrès de l'humanité en général.

VOCATION ARTISTIQUE
VOCATION RELIGIEUSE

par

Frère José Francisco de Guadalupe Mojica, O. F. M.

Nos lecteurs n'ont certainement pas oublié l'impression produite dans le monde entier par l'entrée dans les ordres du célèbre artiste José Mojica. A la suite d'une rencontre sympathique qui nous a réunis à La Havane, le Frère José Francisco de Guadalupe (tel est son nom Franciscain) nous a adressé l'article ci-dessous.

A. R.

— L'artiste a reçu de Dieu des grâces particulières qui dominent et conduisent ses actes vers la fin à laquelle il aspire, qui est de *s'exprimer*. C'est dans cette expression, plus qu'en toute autre chose, qu'il trouve la plus grande satisfaction de sa vie.

— *Le religieux reçoit de Dieu des grâces spéciales qui illuminent sa route; elles le conduisent vers la joie de pouvoir répandre les œuvres d'amour que lui dicte son cœur touché de la miséricorde divine, et de trouver ainsi la paix de l'âme.*

— L'artiste conçoit la perfection comme la fidèle interprétation de ce qu'il désire exprimer. Son triomphe consiste à donner vie, couleur, mouvement ou rythme à l'inspiration qui lui vient soit de la nature, soit de sa propre imagination ou des pages écrites par un autre artiste et dont il revit les sentiments.

— *Le religieux place la perfection dans la soumission absolue à la volonté divine, exprimée dans le décalogue et dans la règle évangélique qu'il embrasse en obéissant simplement aux ordres d'un supérieur. Sa plus grande satisfaction est de vivre selon la parole de Dieu.*

— L'artiste est satisfait par l'harmonie des conventions et souffre de leur désaccord inattendu. Il vit heureux avec sa propre approbation intérieure, renforcée par celle du public. Ce qui lui est plus nécessaire que l'argent, ce qui l'appuie et le tient en haleine, c'est de satisfaire son public, même si celui-ci doit se réduire à une seule personne. Mais sans sa propre approbation intérieure, l'ovation des foules lui donne la nausée.

— *La paix du religieux lui vient de l'harmonie fraternelle, alors que la mésentente l'afflige profondément. Sans doute peut-il vivre heureux si sa conscience est limpide, et atteindre la béatitude si sa pureté de cœur est estimée des autres, même tacitement. Ceci lui est plus nécessaire que les honneurs et les titres, et même si l'épreuve doit un jour le réduire à chercher son refuge et son conseil auprès de son confesseur, il lui suffit de recevoir le paternel appui de celui-ci pour vivre en paix. Mais lorsque sa conscience l'accuse, il brûlera d'une honte intérieure même si le monde entier le proclame saint.*

— L'artiste fait preuve de versatilité. Son rêve idéal est de personnifier et en quelque sorte d'incarner des types bons ou mauvais, des héros ou des êtres vils, au point de se faire

aimer ou détester du public. Il aime peindre des sujets religieux ou profanes avec le même besoin de vérité et la même intention directe d'atteindre leur essence, et interprétera la musique qui parle à l'esprit autrement que l'émotion qui s'adresse au cœur. Dominer son public par la perfection de l'illusion est son constant et secret désir.

— *Le religieux ne cesse de s'adapter au prochain. Son ambition est de réussir à avoir la même et sincère attitude fraternelle avec l'homme de bien comme avec le pécheur, afin de toucher leur cœur et de les mener au bien. Il se plait à paraître dans les lieux saints comme dans les lieux profanes, afin d'affirmer dans les uns ses convictions spirituelles, et dans les autres d'attirer les cœurs. Entrainer les foules par son bon exemple est son constant et secret désir.*

Quand l'artiste *et le religieux se rencontrent simultanément dans le même individu, il en résulte un complexe qui peut facilement devenir un véritable tourment intérieur, même si on dissimule ses sentiments en sachant sourire à temps et cacher la souffrance ou la contrariété. Dieu seul sait quel est, par moments, le poids de la croix qu'on porte. Seule la faculté d'échapper au domaine de l'émotion évite l'explosion du volcan intérieur et empêche les larmes de jaillir. C'est une vraie chance pour un religieux que d'être artiste et pour un artiste d'être religieux.*

FREI LUIS DE SOUSA réalisé par le Portugais Antonio Lopes Ribeiro (1950).

LES YEUX, FENÊTRES DE L'AME

par

A. Navarro-Linares

(Madrid)

Cinéaste et publiciste cinématographique

La force d'expression de l'image cinématographique, son pouvoir de persuasion, la faculté qu'elle possède de reproduire chaque circonstance de la vie sous son aspect véritable, tout cela parait évident et nous n'en traiterons pas ici; en fait, la plupart du temps, ces grandes qualités n'ont pas été utilisées pour le bien.

Le cinéma, culture visuelle et langage de notre époque, n'est plus un simple passe-temps, et l'on peut affirmer sans crainte qu'il est une nécessité de la vie moderne. On va maintenant au cinéma comme on va au marché se procurer quelque objet nécessaire. Nous le considérons comme un spectacle public car il est ouvert à tous, mais le spectateur, une fois assis dans son fauteuil, lorsque les lumières sont éteintes et que les images apparaissent sur l'écran, assiste dès lors à un spectacle intime, qui, de ce fait, exerce une influence sur sa vie. Car le spectateur vit les images, qui pénètrent par la vue, « ce grand seigneur des sens, cette avenue de l'âme », disait Léonard de Vinci. Lorsqu'un film porte un témoignage de notre temps, lorsqu'il exprime une vérité, il est capable par sa force d'élever toutes les âmes.

Foerster se demande si toutes les conquètes de la civilisation moderne tournent au réel profit de la vie intellectuelle; ou si, finalement, elles conduisent à l'abrutissement, ou ne servent qu'au raffinement matériel et à la décadence morale.

Il ajoute : « Là où le souci de la vie de l'âme n'est pas le centre des pensées, toute culture est impossible ».

Il est certain que l'homme s'égare, lorsqu'il aspire uniquement à la perfection des choses extérieures. Et par bien des aspects le cinéma est le reflet de cette aspiration.

Souvent, nous nous sommes demandé pourquoi le cinéma espagnol semblait autant se complaire dans des sujets morbides, exposant les misères humaines, sans chercher à nous élever au dessus. Pourquoi toujours ces gangsters, ces suicides, ces crimes, ces divorces, ou encore ces films d'un optimisme vain et faux ? Serait-il impossible de créer des œuvres nouvelles, apportant le message d'amour chrétien; qui par leur efficacité nous aideraient à nous élever vers une vie meilleure ? Celles-ci serviraient à rapprocher les humains et feraient ressusciter la foi et l'amour, qui ont été tellement amoindris durant la dernière guerre.

Nombreux sont les films qui paraissent chaque année, mais rares sont ceux qui touchent vraiment les cœurs et nous permettent de penser sérieusement que le cinéma soit autre chose qu'une distraction frivole.

Je me souviens qu'un prêtre m'a raconté l'impression très forte et l'influence que des films comme les vies de Maria Goretti et de Jeanne d'Arc ont exercée sur certaines personnes. Ces films ont amené au confessionnal, presque pour la première fois, de nombreux individus qui menaient une vie légère; ils y sont venus animés du désir d'une vie plus profonde et spirituelle.

En y réfléchissant, nous pourrions dire que non seulement sous cet aspect, mais sous bien d'autres encore, le cinéma pourrait être un moyen de perfection de premier ordre, efficace et magnifique. Dans le domaine de la culture, de l'art, de la science, etc.... l'immense apport du cinéma est inégalable, et nous devons tous veiller à ce qu'il en soit de même sur le terrain spirituel. Nous devons faire des films qui frappent à la porte de la conscience, à la porte de l'âme.

Au cinéma véritablement chrétien revient cette importante mission. Il doit être un cinéma de combat, luttant pour élever l'homme au-dessus du matérialisme corrupteur. Il faut donner à l'homme ces valeurs vraies, vers lesquelles il aspire profondement, et, que la plupart du temps le matérialisme éteint.

Sans doute, bien des difficultés se dresseront sur ce chemin, celui de l'apostolat par le cinéma. N'oublions surtout pas que ces films ne doivent être inférieurs aux autres ni par l'art, ni par la technique. Ne cherchons pas non plus à extirper le mal sans implanter le bien. Enfin, ne faisons pas toujours paraître à l'écran des vies de « saints », mais des vies « normales », racontées de façon vraiment humaine, porteuses d'un message de foi, d'espérance, de charité, emplies de saine gaîté. Que ce soient des films au message constructif, voilà ce que nous désirons, nous qui vivons à une époque où chacun sent le besoin d'être encouragé.

Il est certain que peu de films existants présentent de telles qualités. Mais nous ne devons pas en être découragés. Rappelons nous cette belle phrase de Mgr. Von Klepper : « Nous ne devons pas nous irriter de ce que les roses aient toujours des épines, mais nous réjouir de ce qu'avec les épines il y ait aussi des roses »... Agissons donc dans le sens indiqué ! et par un effort commun nous parviendrons aux cimes.

En Espagne, comme dans l'industrie cinématographique naissante des pays hispano-américains, on peut faire beaucoup en ce sens, en faisant connaître les œuvres authentiques jusque là produites par le cinéma et en orientant celles à venir vers ce but noble et grand : porter à travers l'image filmée un message de bonne volonté à l'humanité entière !

DIEU VOUS LE RENDRA de Luis César Amadori (Argentine 1947).

Propagande du SCANDALE SCANDALE de la Propagande

par

Gustavo Corçao

(Rio de Janeiro)

M. Corçao, l'un des écrivains catholiques les plus distingués du Brésil, est l'auteur de A DESCOBERTA DO OUTRO *et dirigeant du « Centro dom Vital » à Rio* (N.d.l.r.).

Le récent scandale qui a couru le monde, occupant les télégraphistes et les journalistes avec les amours clandestines d'une actrice, a suscité un curieux problème moral. Des personnes scrupuleuses se sont demandé si ce n'était pas un mal d'assister aux films interprétés ou réalisés par les personnages impliqués dans cette intrigue. Il leur semble qu'elles iraient voir, derrière le drame du film, celui de la vie, et qu'elles participeraient ainsi au scandale. Aller au cinéma serait dans ce cas un acte du même ordre que de visiter un couple irrégulier.

Aux Etats-Unis, si l'ont en croit les dépêches, existerait un mouvement plus systématique de protestation, organisé par les sévères dames moralistes qui tolèrent très bien le scandale du divorce mais s'accommodent très mal du scandale de l'amour libre. A mon avis, ce qui irrite ces dames moralistes, ce n'est pas l'offense à la morale; mais plutôt la rupture d'une routine avec laquelle le divorce cadre parfaitement. Pourvu qu'on observe certaines formules — encore qu'elles constituent, comme a dit Chesterton, un rituel de parjure — le puritain se sent tranquille. Mais que la jeune fille blonde ou son brun metteur en scène viennent à s'afficher comme le racontent les journaux, il y a là quelque chose d'anarchique qui rompt le cours du parjure officiel. D'où les hauts cris des comités moralistes.

Toutefois, d'autres personnes moins puritaines croient également entrevoir un problème moral dans le fait d'assister aux films interprétés par l'actrice en question.

Ma première impression a été qu'il s'agissait là d'un pseudo-problème. Le film est une chose, la vie privée de ses interprètes en est une autre nettement distincte. Il ne viendra à l'esprit de personne d'exiger qu'un peintre soit en état de grâce ou d'enquêter pour savoir si un chanteur vit en état de mariage ou de concubinage. Ce qu'on leur demande, c'est de la bonne peinture et de la bonne musique. De même pour le film.

Après réflexion, je crois cependant avoir touché du doigt un aspect réel du problème. Il y a de fait un scandale susceptible de fournir certains arguments aux gens scrupuleux; mais il y en a un autre, un scandale permanent, toléré, antérieur à ces aventures fortuites qui suscitent dans le public une si grande émotion.

Le scandale auquel je fais allusion, et dont est imprégné tout le climat du cinéma récréatif, est celui qui consiste à mêler en superposition deux plans qui devraient demeurer nettement distincts : celui de l'œuvre et celui de la vie privée des interprètes. On trouve dans certaines revues spécialisées dans le cinéma une propagande intensive qui s'efforce d'inculquer au public un intérêt vif et continu pour tous les faits et gestes des stars hors du firmament cinématographique. Le public est instamment convié à pénétrer dans la vie intime des acteurs. L'écran n'y suffit pas; ni même l'invasion des loges où, tout en restant hors de la pièce, on reste plongé dans l'ambiance des milieux de théâtre. Ce que cette propagande cherche à développer, c'est une curiosité permanente autour des interprètes, afin que cette curiosité se concrétise avantageusement en bénéfices commerciaux.

La nécessité et l'utilité d'une forte distinction entre l'œuvre et la vie des interprètes, qui se fonde sur une saine philosophie de l'art, peut être considérée sous deux angles différents.

En en voyant d'abord l'aspect proprement artistique, je dirai que la pièce de théâtre ou le film ont tout à gagner à ce que le personnage réel se cache derrière l'acteur. Il est difficile de suivre une pièce où les figurants possèdent à la fois deux personnalités : celle du drame et celle de la propagande. A chaque instant on voit en quelque sorte double, on en est réduit à une attention crispée et fatigante pour vaincre cet astigmatisme psychologique.

Si par exemple mes amis intimes jouaient *Hamlet*, que Pierre soit le Prince du Danemark et Paul le fantôme, j'aurais une énorme difficulté à éviter qu'au moment le plus tendu du drame, le prince redevienne Pierre et le fantôme Paul.

La personne est une des réalités les plus ir-

remplaçables et impénétrables. Alors que *l'individu* se remplace facilement dans l'armée ou dans l'administration, *la personne* ne cède jamais sa place et ne se laisse jamais envahir. Lorsqu'un regard plus pénétrant réussit à traverser les apparences extérieures qui font de nous un professeur ou un général et à approcher du cœur de notre être, il aperçoit un spectacle sans égal dans l'univers, la plus singulière des réalités, qui justifie les paroles de Miguel Unamuno lorsqu'il dit avec l'orgueil espagnol « qu'il est sans égal et unique en son genre ».

Il n'est pas de théâtre ou de cinéma où ne se trouve, tout bien considéré, ce mystère de l'unicité de la personne. Ce n'est pas seulement dans l'ordre social, si graves qu'y soient les problèmes, que se déroule un drame. C'est d'abord dans l'ordre personnel. Si je ne vois dans le film que le personnage d'un boulanger ou d'un empereur, si je ne vois que les types, les races, les classes, les titres ou les emplois, il me manque la dimension principale de la tragédie, laquelle n'apparaît que lorsqu'on atteint dans sa netteté et sa singularité le mystère de la personne. Un drame ne se fait pas avec un maçon, un sénateur, un père, une vieille et deux ou trois demoiselles; il se fait avec Jean, Pierre, Marie et Suzanne. Il est constitué en somme des réalités spirituelles que met en chacun de nous, individus d'une espèce donnée, cette marque transcendante d'unicité qui nous fait à l'image de notre créateur.

L'on comprend donc, si notre raisonnement est vrai, quelles conséquences funestes aurait l'ambiguïté produite par la superposition des personnalités dans le drame. Peut-être est-ce pour cette raison que dans le théâtre grec les interprètes utilisaient des masques, ce qui d'ailleurs a donné naissance au mot qui désigne aujourd'hui la personnalité. Procédé original qui paraîtrait peut-être ridicule aujourd'hui, mais évite du moins toute équivoque.

En ce sens, je dirai qu'un théâtre de marionnettes est plus parfait que le cinéma industrialisé où chaque figurant expose au public sa vie privée, superposée au drame. Je dirai même qu'il serait préférable de n'en voir qu'une vague silhouette, une ombre de visage, plutôt que de voir un film où Ingrid Bergmann est beaucoup plus visible et mise en valeur que Jeanne d'Arc, à qui elle fait l'honneur de prêter ses traits célèbres.

★

Je connais cependant une race de gens qui, en désaccord flagrant avec moi, diront par expérience qu'il est parfaitement possible et facile de suivre une pièce représentée par un groupe d'amis; mais je leur répondrai qu'ils jugent la chose facile parce qu'ils vivent eux-mêmes dans une perpétuelle représentation et se détachent à ce point des personnes qu'ils finissent par trouver naturel que Paul soit le fantôme, car peu leur importe que Paul soit d'abord Paul.

Le second aspect de la question consiste en ce que le problème moral, le problème du sens de la vie, est exposé aux atteinte d'une philosophie qui cherche à résoudre les angoisses de la vie à l'aide d'un critère poétique.

Mais l'art est une chose, la vie en est une autre. Le propre de l'art, quoique plus d'un le nie, est d'être exceptionnel et d'une certaine manière limité à son objet. On entend beaucoup dire aujourd'hui dans les cafés littéraires que la poésie est vie et que la vie est poésie. Mais personne jusqu'ici n'est parvenu, heureusement, à faire passer dans le domaine de la vie l'atmosphère de l'art. Lorsque les gens passent la porte des salles de concerts, des théâtres, des expositions, ils savent parfaitement qu'ils traversent le miroir d'Alice pour entrer au pays des merveilles.

Nous sommes las d'apprendre que la vie, pourtant si précieuse, est une chose vide de sens, de charme. Elle est monotone. Elle est insipide. Elle passe, en outre, son temps à tisser d'autres nœuds que ceux que nous préparons fébrilement comme pour marquer un repère dans un labyrinthe, jusqu'à ce dernier nœud que dénoueront un jour pour nous les doigts des anges. Mais tout de même, en dépit de toutes les épreuves absurdes qu'elle nous fait subir, la vie est unique.

Cependant, le théâtre et le cinéma vus d'un œil superficiel ont la vertu de suggérer une évasion. Au lieu de regarder le drame comme une œuvre offerte à l'intelligence, comme un objet proposé à notre sympathie profonde dans le domaine élevé de l'intelligence, nous nous laissons souvent entraîner par l'émotion et cherchons alors dans la pièce une évasion, une seconde vie, une vie achetée au guichet, une vie qui nous soulage de la vie. Ou encore, le fait de bien connaître les acteurs et de voir aujourd'hui avec une bonne mine le même qu'hier nous avons vu en haillons, nous injecte dans l'âme la volupté subtile de l'indétermination et le secret espoir de transporter dans notre vie les transformations magiques de la scène.

En ce qui concerne Hollywood (que je prends ici comme symbole du cinéma capitaliste) le raisonnement suit une marche inverse : son théâtre est si peu théâtral, ses produits sont si peu du cinéma, ce qu'on y conçoit est si dé-

pourvu de charme, qu'il n'est d'autre remède sinon de mêler à cette fadeur industrialisée un peu de ce que font les acteurs au dehors. Il devient alors nécessaire que la vie privée de ces acteurs possède l'apparence d'intérêt que les réalisateurs cherchent en vain à introduire dans leurs films.

Le film classique d'Hollywood, à de rares exceptions près, se fabique ainsi en deux moitiés : l'une gravée sur pellicule et l'autre faite de scandales, de divorces, de scènes de la vie intime où l'on voit dans des attitudes avantageuses les jeunes gens les mieux coiffés de l'univers, et où de jeunes femmes choisies pour l'éclat de leurs cheveux ou de leur peau sourient d'un sourire standard pour la plus grande gloire des fabricants de dentifrice.

Il en résulte pour le public qui s'y complaît une espèce de duplicité. Assister à un film devient un mélange d'art et de médisance. On a un œil tourné vers l'écran et un autre au trou de la serrure.

Voilà à mon avis le scandale permanent qui empoisonne l'atmosphère du cinéma, et ce phénomène me paraît moralement plus grave et plus répugnant que les amours vagabondes d'une jeune femme dans les vallées des Apennins.

GUSTAVO CORÇAO.

Une image de CAIÇARA, récemment produit par Cavalcanti et réalisé par Adolfo Celi (Brésil).

LA PENSÉE ET LE LANGAGE
au Cinéma

par

J. Romero Marchent

(Madrid)

Directeur de « Radio Cinéma ».

L'influence exercée par le cinéma sur la façon de vivre et de penser de la masse des spectateurs place le septième art à l'avant-garde des moyens de propagande de l'âge moderne. En tant que spectacle, le cinéma a une action éducative sur le spectateur. Il ne faut pas oublier que le mouvement, le son, la pensée et la voix, impressionnent la psychologie individuelle de tous ceux qui assistent à la projection d'un film; il ne faut pas oublier non plus que la popularité obtenue par certains acteurs sur les écrans du monde entier a réussi à systématiser les actes, le comportement, la manière de vivre de nombreux spectateurs.

Le personnage de Francesca Bertini a eu une influence considérable sur les « jeunes filles en fleur » de l'époque des débuts du cinéma italien. Les attitudes de son partenaire, Gustave Serena, ont fait époque dans la façon de s'habiller, de marcher et d'agir des jeunes gens de ce temps là.

Cette influence du cinéma sur la mode et le maintien a été bien vite remarquée par la puissante industrie américaine. Celle-ci fut la première à découvrir que les jeunes filles de l'époque de la Bertini avaient modelé leur mouvement et leur marche sur ses films; comme les jeunes gens avaient appris à s'habiller selon Serena (souvenez-vous de la célébrité des bottines de G. Serena...). Il est donc vrai que le cinéma peut avoir une influence sur la façon de penser, comme il en a une sur la manière d'être et le comportement. Pour réussir à utiliser vraiment le cinéma comme instrument de propagande, il manquait le son et la parole, problème que résolut quelques années plus tard la découverte du cinéma sonore. Après quoi, il ne restait plus qu'à animer les thèmes des films par une idée, une intention, susceptibles d'influencer le jugement du spectateur.

On attribue à Sénèque, né à Cordoue, et qui avait puisé dans ses origines arabes les facultés de contemplation et de lente méditation, cette phrase adressée à une femme : « Ne pleure pas; ne comprends-tu pas, ô femme, que tes larmes t'empêcheront de voir les étoiles ? » Cette pensée, ce sentiment poétique, peuvent bien être de Sénèque, car ils correspondraient à son origine.

Cette phrase, nous pouvons maintenant l'adresser à chacun des spectateurs de l'immense public du cinéma : ne vous laissez pas trop emporter par l'émotion, car elle vous empêcherait de saisir le sentiment profond d'où elle découle.

Il est essentiel de considérer le bien ou le mal que l'esprit d'un film, les paroles qu'on y prononce peuvent apporter à chaque famille, à chaque personne, à chaque village, à chaque pays. Dans chaque famille, on trouve une ligne directrice d'éducation; dans chaque personne, une psychologie déterminée. Chaque village subit l'influence de la latitude, et le jugement de chaque pays correspond à son éducation collective, elle-même en accord avec le climat et l'atmosphère.

De ce fait, le cinéma, ayant réussi à établir le dénominateur commun de la manière d'être des spectateurs, a facilement réussi à américaniser l'univers entier, à transformer les psychologies, à standardiser la façon de penser.

Cependant, un même thème pensé par un Français, un Anglo-Saxon, ou un méridional peut être différent, parce que ce thème, conçu par l'un ou l'autre, portera implicitement l'empreinte de chacun selon son origine. Un sujet, traduit d'une langue à l'autre, perd en originalité ce qu'il gagne à être accommodé au système de pensée d'un pays étranger.

Un des grands problèmes qui se posent au cinéma espagnol, s'il veut augmenter sa diffusion et son industrie, est celui du « doublage ». En effet le doublage ajoute à la pensée originale un facteur opposé, venant non seulement de l'expression de la pensée, mais encore de la phonétique..

La conquête de l'Espagne par la mentalité anglo-saxonne est déjà un fait accompli grâce au doublage. C'est pourquoi il rencontre l'opposition de toutes les industries nationales; nous attribuons sa survivance à la loi de l'habitude, mise au service des intérêts acquis. Mais si nous nous trouvons ici devant une évidence, c'en est une également que celle de l'influence exercée par les films américains dans tous les pays qui prêtent leur langue à l'expression de la pensée anglo-saxonne.

En conclusion, nous trouvons que les industries nationales doivent défendre à tout prix la cause de leur propre cinéma, car c'est le seul moyen pour chaque pays de conserver le monopole de l'influence considérable exercée par cet art.

A travers toute traduction, si faible soit elle, il reste toujours comme un fondement, une pensée initiale, qui est la racine du sujet et donne précisément à la pensée son caractère universel. La parole est le véhicule de la pensée. Ce contenu qu'est la pensée connaît d'autant plus de diffusion que le contenant, la parole, est exprimé de façon déterminée. Car l'influence exercée sur le spectateur par une pensée qui lui est familière dépend de la langue utilisée pour sa diffusion.

Un philosophe espagnol, Ortega y Gasset, a dit que le secret de la vie n'était pas de vivre, mais de vivre en commun. Si donc aujourd'hui, nous plaidons pour une vie commune et universelle dans le domaine cinématographique, nous estimons que, pour la rendre parfaite, il n'est pas de meilleur moyen, pour chaque pays, que de se présenter au monde avec son propre bagage intellectuel, véhiculé par son langage particulier. Il en est ainsi des individus, qui possèdent chacun en propre leurs images, ainsi que leurs actions et réactions devant la vie.

Cette raison est suffisante pour faire de nous des ennemis du « doublage ». Et cette même raison nous porte à penser que la musique de chaque pays peut apporter aux autres, en quelque sorte, l'expression d'une âme qui fera vibrer les leurs. De même que la musique est un langage universel, qui tend à se généraliser; ainsi, chaque pensée peut être transmise dans sa propre langue, cette transmission étant accompagnée de sous-titres visuels, qui feront comprendre le sens des paroles. Ainsi seront respectés les termes exacts de chaque langue, sa phonétique et ses caractères particuliers. Pour s'aimer, il faut d'abord se connaître, puis se comprendre, enfin s'estimer.

Gardons donc à chaque pays son cinéma, expression d'une pensée originale dans un langage particulier. Alors nous pourrons ajouter avec Maeterlinck : « En fin de compte, on peut toujours aimer... ».

TERRA E SEMPRE TERRA, film d'Adolfo Celi, produit par Cavalcanti (Brésil).

Dans les pays de langue espagnole

CINÉMA ÉDUCATIF, CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUE

Quel est l'effort accompli par les pays de langue espagnole dans le domaine de l'éducation cinématographique et du cinéma d'*amateur ?* Selon les données dont nous disposons, l'Espagne est assurément à la tête de ces mouvements. Diverses circonstances concourent pour lui donner une telle primauté : d'abord la fondation d'un « Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas » (Institut de Recherches et d'Expériences cinématographiques) qui rassemble, comme le Centre Expérimental de Cinématographie de Rome, un groupe de réalisateurs, de scénaristes et d'intellectuels qui constitue le noyau de la culture cinématographique madrilène : Victoriano Lopez, directeur de l'école et auteur de *Leçons de cinématographie* (cours professé depuis 1941-42 à l'Ecole Spéciale d'Ingénieurs de l'Industrie); Carlos Fernandez Cuenca, auteur d'une monumentale *Histoire du cinéma;* Fernandez Engina (rappelons parmi ses œuvres *La Technique du Cinéma en Couleur*); Antonio del Amo, metteur en scène et théoricien (il a écrit une *Histoire Universelle du cinéma* et *Le Cinéma comme langage*); Carlos Serrano de Osma, déjà directeur de *Cine Experimental* et réalisateur; P. Begona, Professeur de filmologie.

Le mouvement filmologique, parti de Paris et du Congrès de Venise, a intéressé un certain nombre de personnalités espagnoles, parmi lesquelles surtout Guillermo de Reyna, Secrétaire Général de la Cinématographie, qui dirige un département filmologique à l'Université, et le psychologue José Germain dont l'institut universitaire comprend également un laboratoire de filmologie. Une section de filmologie s'est constituée à Madrid.

La Direction Générale de la Cinématographie, sous la direction de Don Garcia Espina, se préoccupe, en appuyant les initiatives culturelles, d'améliorer l'ambiance intellectuelle du cinéma espagnol, avec l'espoir également de pouvoir obtenir, grâce à l'Institut de Recherches, des techniciens et artistes utiles à la production. Elle favorise en outre par tous les moyens les branches mineures du cinéma: documentaires, format réduit et films pour enfants. Dans les récents festivals internationaux, les films espagnols relevant de cette spécialité se sont nettement affirmés : ils ont remporté un second prix au festival du film de format réduit qui s'est tenu à Luxembourg, ainsi que des mentions spéciales pour *Il était une fois* et *Transplantation de la cornee en Espagne*, présentés respectivement au Festival du film pour enfants et au Festival du documentaire scientifique à Venise. D'autres documentaires intéressants sont annoncés par Estella-Films à Barcelone, firme à laquelle on doit *Il était une fois* (un dessin animé de long métrage sur le thème du conte de Cendrillon) et qui tourne en ce moment des courts métrages sur l'art, traitant de *l'Art Roman en Catalogne* et de *Gaudi*, une forte personnalité de l'architecture catalane qui a laissé des traces si significatives dans les édifices publics de Barcelone : un constructeur qui — si l'on peut dire — a tenté une synthèse du style « Liberty » et du gothique. Le court métrage espagnol avait également donné des signes de vitalité dans le récent Festival hispano-américain : rappelons *Symphonie Madrilène* de la Giralda-Films; *Imagerie castillane* de la No-Do et *La Légion* de la Hermic-Films.

Toutefois les films espagnols éducatifs et culturels ne sont pas nombreux; et le vœu émis par les professeurs et les étudiants qui participèrent aux journées d'études sur le cinéma éducatif à l'Université de Santander, a été le suivant : que soient créés les moyens (matériel de projection, salles spécialisées, films) pour la diffusion en Espagne du cinéma didactique. L'autorité des participants au Congrès, parmi lesquels les professeurs Victor Garcia Hoz et José Germain, a donné à ce vœu un relief tout particulier.

Parmi les activités mineures du cinéma espagnol, il convient d'accorder une mention spéciale aux amateurs de Barcelone. Ce mouvement représente la partie la plus vivante d'une production nationale qui, par suite de traditions quelque peu délaissées, d'un isolement nuisible et d'un certain manque de souplesse et d'aisance, ne brille pas à l'excès, du moins dans les films à sujet. Rappelons, parmi les meilleurs films d'amateurs catalans, des documentaires comme *Corpus Christi en Monsserrat* et *Pregaria a la Verge del cols* de Llobet Gracia, et d'authentiques films à sujet avec des acteurs, comme *Fantaisie tragique* et *Portes closes* de Tité, *Impromptu* et la

bande satirique *Esto Marcha* de Pedro Font Marcet, et *Mortigo ?*, dans lesquels on sent, soit par des cheminements détournés dont les metteurs en scène n'ont même pas conscience, soit par une sensibilité assez proche, la présence de Bunuel ou de Dali.

A côté du mouvement des amateurs, se développe celui des ciné-clubs dont les organisations vitales se trouvent à Madrid, Barcelone, Saragosse et dans quelques autres villes.

L'Argentine et le Mexique ne manquent pas non plus d'amateurs et de ciné-clubs. Le Congrès International des Ciné-Clubs de 1949 auquel participait l'Argentine, a mis en lumière l'activité et la compétence des cinéastes du format réduit de Buenos-Aires. La tradition mexicaine du cinéma culturel, même si elle ne fait pas beaucoup parler d'elle, du moins selon les données dont nous disposons, est assez remarquable lorsqu'on fait un pas en arrière et qu'on se reporte à 1931. A cette époque Eisenstein se trouvait à Mexico et encourageait par sa présence la formation d'un milieu intellectuel qui développa une activité autonome en matière de ciné-clubs, avec des programmes ambitieux que nous nous rappelons avoir vus imprimés à côté d'études théoriques du cinéaste russe, dans la revue *Contemporaneos*.

Imitant l'Espagne, qui a créé son Institut de Recherches en ayant soin d'utiliser les expériences et les relations amicales du Centre Expérimental italien, l'Argentine et le Vénézuela songent actuellement à créer une école de cinéma, instituée par la loi du 31 décembre 1947, laquelle créa la Commission Nationale de Cinématographie, dont le but est d'appuyer la production mexicaine sur son propre sol et à l'étranger, de promouvoir la formation par l'Académie, de nouveaux artistes et techniciens, d'encourager le cinéma éducatif et culturel et d'intensifier les études et les recherches dans le domaine du cinéma. A Ciudad-de-Mexico naîtra prochainement un

ROSAURO CASTRO, de Roberto Gavaldon (Mexique).

Institut pour le cinéma éducatif et culturel, à l'image de l'Institut italien Lucé. En Argentine et au Mexique, comme dans les autres pays de langue espagnole, spécialement l'Uruguay, le cinéma apporte une aide notable dans le domaine éducatif, comme moyen auditif et visuel. Combien de régions se trouvent, du point de vue sanitaire dans les conditions du Chagos ? (rappelons l'intéressant film *Maladie du Chagos* présenté par l'Uruguay au festival du film scientifique à Venise). Toutefois, des projections appropriées, particulièrement en format réduit, répandent dans les centres le plus petits et plus éloignés des grandes villes, grâce au cinéma, les éléments d'hygiène et d'éducation sanitaire, et s'intègrent dans l'activité normale des écoles.

Depuis quelques années, plusieurs gouvernements ont également prêté leur appui aux cinémathèques. C'est au cours du premier Festival hispano-américain que fut votée une motion tendant à la création et au développement dans chaque pays d'une collection du patrimoine filmique national. La Cinémathèque Nationale espagnole a été inaugurée au mois de mai 1950, durant la semaine d'études filmologiques qui s'est tenue à Madrid. Elle n'est pas très riche, mais elle pourrait bénéficier d'un développement immédiat avec l'appui opportun du Gouvernement (par ex. sur le modèle de la loi italienne qui prescrit le dépôt obligatoire de tout film national produit; et cette disposition, à notre avis, devrait être complétée par le dépôt de tout film film étranger doublé). D'autres cinémathèques, soit privées, soit appartenant à des associations, existent en Espagne et dans les autres pays de langue espagnole : je rappellerai surtout deux cinémathèques uruguayennes, celle du S.O.D.R.E. et celle d'un particulier dont le nom, si je me souviens bien, est Pereda, et qui va de la naissance du cinéma à 1928. Les Cinémathèques Nationales sont aussi indispensables que les Bibliothèques Nationales et il est nécessaire d'en créer là où elles n'existent pas. Les cinémathèques spécialisées, soit d'associations, soit privées, sont elles aussi fort utiles et importantes, et on ne pourra que se réjouir de voir naître toute collection de ce genre susceptible de concourir à la sauvegarde du patrimoine de l'art cinématographique.

MARIO VERDONE.

ERRATUM. — Une erreur de traduction s'est glissée dans l'article de M. Mario Verdone paru dans le nº 8 de la Revue, p. 37 au bas de la première page. Géza Radvanyi et Béla Balàsz n'ont pas été, comme l'indique le texte, élèves du Centre expérimental de la cinématographie de Rome, mais l'ont seulement connu et ont étudié sa structure et son organisation.

Une scène du film ALMAFUERTE (Argentine).

PRODUCTION IBÉRIQUE

ESPAGNE DE DIEU PORTUGAL ROMANTIQUE

Les Espagnols sont particulièrement jaloux du bon renom de leur pays.

Et pourtant les metteurs en scène espagnols nous présentent assez souvent une Espagne conventionnelle, à base de corridas, de séduisantes danseuses et d'autres ingrédients venus tout droit du théâtre de variétés. Ce qui légitime, en un certain sens, la notion de l'Espagne que nous offre, selon Auclair, une littérature colorée pour laquelle les cornes des taureaux ne sont jamais assez longues, les taureaux jamais assez déchaînés, les balcons jamais assez fermés, les chants andalous jamais assez rauques, les quartiers de Barcelone jamais assez fréquentés par de mauvais garçons et ceux de Malaga jamais assez ornés d'œillets. Du reste, cette Espagne est aussi celle des jardins, des danseurs et des corridas qui figurent dans les romans de Pierre Louys, dont Thibaudet déclare qu'ils ne sont pas moins truqués que tant de récits français « ollé-ollé » et soi-disant espagnols Pourtant sous ces oripeaux transpire parfois l'esprit de la vieille Espagne de Cervantes et de Lazzarillo de Tormas.

Benito Perojo et Floran Rey sont les deux metteurs en scène espagnols les plus populaires et en un certain sens également les meilleurs. Le premier n'est pas seulement l'auteur des *Soupirs d'Espagne* avec castagnettes et tambourins, mais aussi de quelques œuvres où, peut-être involontairement, il met l'accent sur l'Espagne douloureuse et trépidante, ou sur l'Espagne âpre, mordante et

Ines Orsini, qui incarna Maria Goretti en Italie, tourne en Espagne LA SENORA DE FATIMA de Rafael Gil.

truculente des récits de Lazzarillo. Ainsi dans *Marianela* (1941) Perojo raconte les amours d'un aveugle pour une pauvre orpheline boiteuse et en haillons, dans une ambiance de misère triste et désespérée où les visages gardent encore cet accent de gravité, de recueillement et de dignité propre à un peuple de grands seigneurs. Dans *Fils de la nuit* il nous conte l'histoire pleine de verve de trois jeunes voleurs qui se font passer pour les fils d'un vieux célibataire; celui-ci doit les présenter comme tels à sa sœur venue d'Amérique pour capter son héritage.

Mais le plus souvent, comme on l'a dit, le cinéma espagnol paraît se complaire de préférence dans les éléments folkloriques visuels et sonores. Ce qui n'empêche pas qu'à travers ceux-ci il réussit à satisfaire un goût assez élémentaire de l'exotisme, quoique d'une qualité certainement supérieure à celui que fabrique Hollywood avec les mêmes éléments et dont le chef-d'œuvre le plus indigeste est certainement *Carmen* avec Rita Hayworth. Cette authenticité dans le clinquant et la rhétorique est peut-être un don que seule la géographie confère aux éléments nationaux qui composent le film quand ceux-ci sont utilisés par les gens du crû. De même qu'il faut reconnaître, comme on l'a dit, qu'il y a d'autant plus de vérité dans cet art qu'il y a peu d'art dans cette vérité.

Ainsi que l'observe Orazio Pedrazzi dans son ouvrage « Espagne de Dieu », il existe à côté de l'Espagne des corridas, des chants, des amours faciles et des coups de fusils, l'Espagne éternelle qui lève son beau visage marqué de cicatrices, pétri par la foi, bruni par les embruns de l'Océan et aiguisé par le souffle des vents. En 1942, qui fut pour nous à Venise l'année de la révélation ibérique, nous avons vu quelques-uns de ces films dans lesquels se reflète parfaitement et authentiquement l'âme de l'Espagne immortelle.

L'un de ceux-ci est *Aldea Maldita* (*Le village maudit*), réalisé par Floran Rey, qui en avait déjà tourné une version au temps du muet, en 1928. Nous sommes ici au cœur de la vieille Castille, dans un village pauvre, dont

Une image expressive extraite d'ALA ARRIBA, réalisé en 1942 par le Portugais Leitao de Barros.

les récoltes ne suffisent pas à assurer au paysan Juan le minimum nécessaire à l'existence quotidienne, ce qui le force à émigrer à la ville. Mais l'exode lui est funeste : son vieux père devient aveugle, sa femme doit s'engager comme servante dans un bouge de la ville et leur enfant reste seul. Cette histoire qui ne diffère guère des autres du même genre, trouve malgré tout une fin heureuse. Juan revient au pays et regroupe son noyau familial après les réconciliations de circonstance. Mais ce qui dans ce film est vraiment intéressant, c'est la scène de la fête où nous assistons à la longue procession des chars traînés par les bœufs sur les routes ensoleillées, avec comme fond le paysage aride et désolé de la terre d'Avila, animé par la simple et dure présence humaine. Nous voyons ainsi défiler sur l'écran ces rudes Castillans, au tempérament sec, brûlé par le soleil et durci par le froid, beaux échantillons d'une race d'hommes sobres, sélectionnés au cours des siècles, déclare Unamuno, par les gelées d'hiver et les famines dues à l'inclémence du sol et à la misère. Tout ceci est au milieu d'une Castille authentique, celle qu'on trouve dans les poésies d'Antonio Machado et dans le livre fondamental d'Unamuno « *Autour de l'esprit de caste* », tout imprégné d'un profond catholicisme dominicain et jésuite qui a plus de pitié pour un luthérien que pour un lépreux.

C'est de la même année (1942) que date *Goyescas* de Benito Perojo. Ici également, l'intrigue est fondée sur la rivalité de deux femmes, une noble dame de Madrid et une danseuse populaire des faubourgs; elles aiment toutes deux le même officier lequel ne quitte jamais son magnifique uniforme. La banalité de l'intrigue paraît motiver le jugement sévère de Anton de Roman sur la production de son pays, dont il attribue le niveau peu élevé au goût du public pour les «espagnolades » tournées en Espagne même, à grand renfort de toreros, de rivalités amoureuses, de filles déshonorées et d'enfants abandonnés. Mais l'animation imprévue que Benito Perojo donne à sa composition est excellente. Peut-être le titre nous paraît-il quelque peu présomptueux puisque, comme on l'a observé, la couleur y est heureusement absente. Il s'agit plutôt d'une mise en scène à la manière de Goya, qui rappelle quelques-uns de ses tableaux les plus fameux tels que *Le Pélerinage*, *La Foire* et même *la Maja vêtue*, spécialement dans les poses de la dame madrilène. Paraphrasant un jugement d'Unamuno, on a critiqué dans ce film une tendance à la dissociation, une vision kaléidoscopique : le metteur en scène semble enfiler les séquences comme des perles au lieu de les faire découler de l'œuvre elle-même. D'où sa monotonie, malgré la violence de l'élan initial, et des solutions de continuité entre les images, qui ne se rejoignent que par-delà l'écran. Il est cependant indéniable que l'œuvre nous présente un panorama des plus complets de l'âme de la vieille Espagne. Car au-delà des matrones superbement vêtues de parures aussi riches que celles de l'église, au-delà des palais de marbre et d'or, des danses sensuelles et des processions psalmodiantes, l'âme de la vieille Espagne se retrouve dans sa profonde intégrité, sur un plan spirituel qui dépasse la valeur de ces images parfois banales et parfois révélatrices. Derrière ces visions fugitives apparaissent toutes les vérités et les fidélités de l'Espagne éternelle : l'esprit castillan dans sa sublime apocalypse exaltée par Unamuno, et le goût de Calderon pour les ossements qu'il revêt de chair afin d'en faire des momies, la pure conception de l'honneur espagnol, le cri de Thérèse avouant à Dieu sa fatigue — « O Seigneur je suis si fatiguée, il est bien temps que nous nous retrouvions » — le secret profond de la vie ibérique fait d'autorité et d'une dureté implacable, et celui de Philippe II triste au milieu d'un désert, au pied de la Croix.

★

C'est un tout autre visage qu'offre le Portugal, délicat, tendre, romanesque et raisonnable, si différent de l'Espagne voisine. Le caractère portugais, écrit Robert Kemp, dans les *Nouvelles Littéraires*, est tout entier concentré dans le mot *sandaol*. « Il exprime une espèce de tristesse douce qui trouve son origine dans la nostalgie de ces merveilleux navigateurs, dont le rêve est devenu impossible après qu'ils eurent découvert la terre et qu'ils l'eurent ainsi bornée ». Ainsi les artistes portugais sont aujourd'hui attirés surtout par la poésie de leurs foyers, pleins de piété, d'amour ardent, de fidélité. Le film *Ala Arriba* tourné par Leitão de Barros, qui reste la personnalité essentielle du cinéma portugais, évoque bien le charme délicat de sa patrie à travers les vivants tableaux d'un village de pêcheurs de l'Atlantique, avec ses taudis hérissés de voiles et emprisonnés dans les filets, ses populations âpres et primitives dominées par des superstitions et des croyances séculaires. Le film raconte précisément

l'histoire d'un pêcheur qui se fiance avec une jeune fille, puis, ensorcelé par une gitane, quitte le toit paternel. Mais la jeune Julha aime encore Joâo le maudit, qui trouve un rival en Chibauta. Une nuit les deux hommes se rencontrent et il en résulte une rixe dans laquelle Chibauta est blessé. Joâo s'enfuit alors. Mais l'hiver suivant, il sauve une barque en danger et mérite ainsi le pardon du village et le consentement de son père au mariage. Si naïve que soit la peinture du milieu, elle est parfois riche de grâce et de tendresse, particulièrement dans l'épisode final de la tempête et du sauvetage de la barque, qui a la fraîcheur et la poésie ingénue des ex-votos transfigurés par la foi candide des pieux donateurs. Une tendance du cinéma portugais relevant d'une qualité supérieure est, par ailleurs, représentée par Manuel Oliveira qui avait tourné dès 1931 *Douro faina fluvial*, un film d'avant garde dans lequel Vuillermoz n'hésite pas à voir un ballet fantastique d'eau et de fer où passe la poésie de l'architecture métallique et le rêve éternel de l'eau. C'est aussi à Oliveira qu'on doit le film *Aniki-Bobo* tourné avec d'authentiques enfants de la rue et presque entièrement dans des extérieurs portuaires; cette œuvre annonce d'une certaine manière le cinéma réaliste ibérique et élève la production portugaise au niveau des tendances les plus actuelles du cinéma contemporain.

Cidàlia Meireles, dans AQUI PORTUGAL, présenté l'an dernier à Knokke-le Zoute.

CINÉMA ESPAGNOL

CONVERSATION AVEC JOSÉ LUIS SAENZ DE HEREDIA

Deux mots jaillissent presque instantanément lorsqu'on fait allusion au cinéma espagnol : *Censure, déficience technique.* Trois faits peuvent donner à penser que les gens qui se prononcent ainsi obéissent à un préjugé plus ou moins inconscient selon les cas. En premier lieu, personne n'a l'idée de rappeler avec une semblable insistance que le contrôle étatique de la production en Russie et chez ses satellites est beaucoup plus rigoureux que la plus sévère des censures occidentales; or, elle n'empêche pas le cinéma de progresser, si l'on en croit ses fervents partisans. Secondement, aucun de ceux qui jugent aussi catégoriquement n'a vu plus de trois films espagnols récents et ne peut donc avoir une idée précise sur la valeur de cette production. Enfin, tout spectateur moyennement informé et dépourvu de phobie particulière, tient compte des caractéristiques nationales et des particularités de la production cinématographique du pays considéré lorsqu'il s'agit d'un film israélien, égyptien ou hindou; le même critère n'est pas appliqué à la production espagnole, envers laquelle on se montre aussi exigeant que pour les pays riches en dollars, en techniciens et possédant une tradition cinématographique antérieure à celle de l'Espagne.

★

Le Docteur José Luis Saenz de Heredia est bien placé pour nous donner d'excellentes informations sur la situation actuelle du cinéma espagnol. Il a hérité de la vocation de cinéaste de son père, l'un des précurseurs du cinéma d'amateurs en Espagne. Son nom reste lié à quelques-unes des tentatives les plus ambitieuses du cinéma espagnol; comme producteur-réalisateur, il s'est assuré une indépendance qui lui permet de choisir librement les thèmes, la technique et la répartition de ses films.

Nous commençons par nous entretenir de *Don Juan*, son dernier film présenté au Fes-

CURRITO DE LA CRUZ, film espagnol, montre la foi unie à la vocation tauromachique.

tival de Venise. L'action se déroule à Séville avec de nombreux décors d'époque, de magnifiques costumes et de coûteuses scènes d'extérieurs. Ce qui nous amène à l'interroger sur le film historique et sur les conditions économiques de la production.

— Le cinéma espagnol n'est-il pas attiré par le film historique ? Quelle en est la raison? Serait-ce pour éviter des complications avec la censure que l'on n'aborde pas nettement les problèmes actuels ?

— En aucune façon ! — et il rit franchement —. La vogue du film historique obéit à divers facteurs. Le peuple espagnol aime beaucoup les films avec de beaux décors...

— J'ai entendu dire que le plus pauvre des Espagnols se sait grand seigneur et ne cache pas ses goûts fastueux.

— En effet, et même, le croiriez-vous, à un moment donné il était plus facile de présenter en Espagne un intérieur luxueux appartenant à l'histoire qu'à l'époque contemporaine. De même que jusqu'à une époque récente, il était inconcevable qu'une jeune fille de bonne famille, élégante et distinguée, fasse carrière dans le cinéma; ce qui donnait lieu à de nombreux problèmes lorsqu'il fallait représenter un riche salon moderne avec des dames qui devaient paraître distinguées. La reconstitution historique résoud ces problèmes : les costumes d'époque sont beaucoup plus riches que les costumes actuels, et les risques courus vis-à-vis des critiques et criticailleurs sont beaucoup moins grands.

Le film historique est apparu, en outre, à la suite des critiques du public qui trouvait nos vieux films « pauvres » et « sombres » par comparaison avec les productions étrangères luxueusement présentées. Le public, qui se diviserait en partisans et en adversaires en face d'un thème social contemporain, accueille avec une sympathie unanime les films qui lui rappellent un passé commun.

L'absurde isolement dans lequel on nous a confiné, nous a amenés à nous replier sur nous-mêmes, sur nos propres ressources, sur notre passé. Nous autres Espagnols, nous sommes très traditionalistes, il ne faut pas l'oublier. Nous sommes fiers de notre passé et nous aimons l'évoquer. Nous y voyons le fondement de notre vie présente ainsi qu'une garantie pour notre avenir. C'est pourquoi le passé tente non seulement les producteurs, qui recherchent dans le cinéma une rémunération avantageuse, mais également les réalisateurs qui désirent utiliser le film comme un moyen d'expression de l'âme espagnole.

— Mais cette âme espagnole, insistè-je, s'exprime dans des formes contemporaines : la vie du peuple espagnol, — dont la densité humaine émerveille les étrangers qui traversent l'Espagne —, a su inspirer les jeunes romanciers, le théâtre récent et les chansonniers... Pourquoi le cinéma ne boit-il pas aux mêmes sources, ou ne s'inspire-t-il pas des jeunes générations littéraires ?

— En un certain sens, il le fait, mais vous posez divers problèmes à la fois. Vous parlez de jeunes romanciers comme Cela, Agusti et Laforet. Je ne crois pas que nous puissions en citer beaucoup d'autres... D'abord la crise du roman en Espagne est antérieure à 1936. et quoiqu'il faille peut-être dire qu'on note une renaissance, actuellement la production n'en demeure pas élevée. Nous n'avons pas de grands romans contemporains, puissants, riches de thèmes, d'invention, de facture. L'Espagne est envahie par les traductions. On lit énormément les auteurs étrangers : Layos Zilahy, Somerset Maugham, Margaret Kennedy. Les nouvelles générations préfèrent

L'acteur portugais Antonio Vilar (DON JUAN, de José Luis Saenz de Heredia, Espagne 1950).

s'adonner à la biographie, à l'article, à l'essai. On n'a vu surgir aucun nouveau Pio Baroja, Galdos ou Alarcon. Je trouve affligeant de voir des garçons descendre de leur train de province, la valise pleine d'illusions, et s'enfoncer dans le maquis historique afin de préparer une biographie. J'ai envie de leur dire : « Mon garçon, laisse ceci aux gens consacrés et aux vieux écrivains à l'imagination un peu fatiguée. Toi, tu as toutes tes forces intactes et toute l'Espagne en toi et devant toi !

— Si ni le théâtre, ni le roman n'ont toutefois trouvé leur voie, pourquoi le cinéma ne s'essaye-t-il pas à créer directement ses propres scénarios et traiter des thèmes inédits ?

— C'est, justement ce que nous désirons. Nous souffrons désespérément du défaut de bons scénaristes.

— C'est une crise mondiale. On s'en plaint aussi en Amérique. En France, on peut compter les bons scénaristes sur les doigts de la main...

En Espagne, le Syndicat des spectacles organise un concours annuel de scénarios inédits. Au dernier concours que malheureusement nous dûmes déclarer décevant, participèrent aux côtés des Espagnols des auteurs argentins, chiliens et uruguayens... il me paraît superflu de dire qu'un Sud-américain n'est pas considéré comme étranger en Espagne...

— Il est naturel que la mère patrie ne renie pas ses fils, même si le benjamin se révèle un peu turbulent. Mais quelles possibilités y aurait-il pour les autres cinéastes, pour les étrangers ? Par exemple pour les jeunes qui débutent : beaucoup d'élèves de l'I.D.H.E.C. ont une vocation, du talent et peu d'occasions de travailler en France.

— Un jeune technicien étranger rencontrerait des difficultés : il est logique que la réglementation espagnole vise à favoriser les techniciens nationaux. En revanche, un cinéaste consacré trouverait toutes les facilités imaginables. Un dialoguiste ou un scénariste de qualité, s'il propose des sujets intéressant les Espagnols, serait très bien reçu, sans égard à sa nationalité.

— Existe-t-il un personnel technique bien formé ?

— Oui, mais en petit nombre. Nos cinéastes se forment seuls.

— N'a-t-on pas créé un Institut d'Etudes Cinématographique ?

— Oui, il existe un Institut d'expériences et de recherches cinématographiques qui est également une école d'art dramatique. L'interprète de Dona Ines, dans *Don Juan*, sort de cette école. Pour le moment, c'est seulement un essai très intéressant et qui promet sans doute.

— Envoie-t-on les jeunes cinéastes à l'étranger ? En France, en Angleterre, aux Etats-Unis ?

— Nous désirons beaucoup le faire, mais ce n'est possible que dans quelques cas. Quoique le gouvernement comprenne l'intérêt de former nos techniciens dans les milieux étrangers, de production plus avancée que la nôtre, l'isolement auquel on nous a soumis, empêche ces aspirations d'être réalisables. Il n'y a pas de devises...

— Quels sont, à votre avis, les problèmes techniques et économiques les plus difficiles à résoudre pour un producteur ?

— Pour les raisons auxquelles je viens de faire allusion, tous les problèmes techniques et économiques du cinéma sont presque insolubles en Espagne. Dieu sait au prix de quels méritoires efforts subsiste une production cinématographique espagnole.

— Comment se finance un film ?

— Avec les capitaux privés et l'appui du gouvernement. Les banques ne veulent rien savoir.

— Comme producteur, considérez-vous comme un risque exagéré d'engager votre capital dans une production annuelle ?

— Exagéré, non. Tout d'abord mon entreprise de production n'a pas de rouages complexes. J'ai vu s'écrouler plus d'une firme pour avoir maintenu une armée de techniciens, et d'interprètes rétribués à l'année. Je suis seul à produire un film par an, que je choisis et prépare avec le plus grand soin. Je sais que le marché intérieur me donnera, en cas de réussite, quatre ou cinq millions; si je décroche l'un des prix annuels, il me vaudra 500.000 pesetas. Si le film est classé en première catégorie A, j'obtiendrai trois licences d'importation, c'est-à-dire l'autorisation d'introduire en Espagne trois films étrangers. Chacune de ces licences rapporte actuellement autour d'un million de pesetas.

— Qui fixe la catégorie des films et la quantité de licences d'importation auxquelles ils donnent droit ?

— La Commission de classement du Ministère de l'Industrie et du Commerce.

— Sur quels crédits officiels peuvent compter les producteurs ?

— Sur le Crédit Syndical, contrôlé par la Commission Permanente, qui avance de 20 à 40 % du devis de production selon les cas.

— Quel est le prix de revient d'un grand film en Espagne ?

— « Don Juan » m'a coûté six millions de pesetas.

La conclusion est qu'actuellement, malgré toutes les difficultés, c'est une bonne opération d'être producteur en Espagne, à condition de prendre les précautions nécessaires et d'allier la qualité à la popularité. Un grand film y coûte deux fois moins cher qu'en France.

— Quels projets avez-vous actuellement pour votre prochain film ?

— Je désire faire un film qui puisse sortir sur le marché européen. Je suis venu spécialement en France pour m'orienter à ce sujet, car je n'ai aucun thème qui me tente particulièrement. Je suis un peu déconcerté ! L'opinion générale est que ce qui plaît le plus, ce sont les « espagnolades ».

— On peut faire des « espagnolades » de bonne qualité !

— Sans doute, je ne vois pas d'inconvénient à utiliser les « espagnolades », si le sujet l'exige. Il suffit de mettre des taureaux et encore des taureaux... Ce que l'on ne peut pas faire, c'est de partir du raisonnement suivant : Je veux utiliser des «espagnolades», quel est le sujet qui en fournira le prétexte ? Le film tombera à plat dans ces conditions.

— Attribuez-vous une importance décisive au sujet ?

— Indubitablement, pour le moins dans les conditions où je me trouve. Le sujet est un Moloch devant lequel on doit s'incliner bien bas. D'une part parce que le cinéma n'est pas un exercice de style. Ensuite parce que je vois clairement les limites techniques actuelles de la production espagnole, et je crois que seul le sujet peut lui apporter le salut et l'originalité. En outre l'Espagne possède une richesse inouïe de sujets. L'Espagne a quelque chose à dire au monde. Je ne puis faire un film pour qu'il plaise au public, sans me préoccuper de ce qu'il dit !

— Ne craignez-vous pas que la grande importance accordée — légitimement — au sujet, alliée à un excès de conscience des insuffisances techniques du cinéma espagnol, puisse conduire à une dangereuse tentation : celle de trop se fier au sujet et de l'exposer par des moyens peu cinématographiques ?

— Quels moyens par exemple ?

— Un dialogue, beau en soi, mais littéraire, orné, intellectuel, qui double l'image. C'est une tendance générale du cinéma de langue espagnole, mexicain, argentin ou espagnol. Quelle en est, à votre avis, la raison ?

— Les Espagnols aiment beaucoup parler; nous adorons bavarder et par suite de ce penchant, nous sommes voués au dialogue que nous pourrons qualifier de fleuri ou, ce qui revient au même, à celui où l'on dit quelques mots de plus qu'il n'est indispensable. Ce qui est plein de charme dans la conversation ou en réunion peut au cinéma devenir un inconvénient, et je n'hésite pas à le considérer comme le mal le plus grave de la production hispano-américaine. Mais pour être toutefois juste, je dois dire que les Français et les Italiens qui nous le reprochent tant, ne laissent pas d'être eux aussi quelque peu atteints de cette maladie.

— Quels sont vos espoirs pour l'avenir du cinéma espagnol ?

— Je crois que l'Espagne est porteuse d'un message et qu'elle le transmettra par le cinéma, si nos producteurs savent s'ouvrir les marchés étrangers et si les grandes nations finissent par se rendre compte de l'illogisme de leur attitude peu cordiale vis à vis de l'Espagne.

★

Par la suite nous avons soumis à M. Saenz de Heredia un petit questionnaire destiné à compléter nos informations sur le cinéma espagnol.

— Quels titres indiqueriez-vous pour les meilleurs films espagnols en 1949 et 1950 ?

— *La calle sin sol* (*La rue sans soleil*), *Pacto de silencio* (*Pacte du silence*), *Agustina de Aragon*, *Mi adorado Juan* (*Mon Juan Chéri*), *Pequeneces* (*Petits riens*), *Un hombre va por los caminos* (*Un homme marche sur les routes*, titre français : *Je suis un vagabond*). *Neutralidad* (*Neutralité*), *Una mujer cualquiera* (*Une femme quelconque*), *La Noche del Sabado* (*La nuit du samedi*). *El Santuario no se rinde* (*Le sanctuaire ne se rend pas*).

— Quels sont les techniciens espagnols les plus qualifiés ou de plus grand talent ?

— Parmi les réalisateurs : Rafael Gil, Orduna et Tony Romàn. Parmi les scénaristes, le plus remarquable, à mon avis, est Carlos Blancos. Les meilleurs opérateurs : Fraile Berenguer et Aguayo. Enfin, parmi les musiciens, je place en tête Parade, Quintero et

Lehoz. Quant aux critiques... ils sont tous bons, naturellement.

— Quelles sont les organisations qui travaillent en Espagne aux recherches filmologiques ?

— L'Institut National de Filmologie, récemment créé, et l'Institut de recherches et d'expériences cinématographiques, qui fonctionne déjà depuis quatre ans. Tous deux ont été créés et sont soutenus par les organismes officiels.

— Quel sont les périodiques consacrés au cinéma en Espagne, et leur caractère ?

— « Primer Plano », « Triunfo », « Fotogramas », « Radio-Cinéma », « Camara » et « Imagenes ». La plupart d'entre eux visent le grand public. Les informations purement professionnelles sont diffusées par le bulletin du Syndicat national des spectacles.

— Existe-t-il des ciné-clubs, des ciné-forums ou des organismes similitaires destinés à élever le goût du public et à orienter son sens critique ?

— Il existe à Madrid divers ciné-clubs dont le plus important est le CEC (Cercle des écrivains de cinéma). Cet organisme, outre les projections de films sélectionnés qu'il destine à ses adhérents, décerne annuellement plusieurs prix de caractère honorifique extrêmement recherchés. A Barcelone existent actuellement divers groupements de ce type, et c'est là que se trouve le siège du vrai cinéma d'amateur qui, avec ses origines et son histoire très brillantes, a donné à l'Espagne cette année plusieurs premiers prix internationaux.

— En quoi consiste la censure espagnole ? Quel est son code, son organisation, son influence ?

Jorge Mistral, Aurora Bautista et Fernando Rey dans le film espagnol LOCURA DE AMOR.

— Aucun code n'a été promulgué par la Commission de censure. On sait par affinité de critères ce qui peut et ne peut pas être réalisé, et en cas de doute le producteur peut se renseigner, grâce à la pré-censure des scénarios, sur l'accueil que recevra son film s'il se décide à le réaliser. Parfois cette pré-censure refuse le scénario, et dans ce cas il n'y a pas de film. Dans d'autres cas le scénario est approuvé, mais l'on exige des coupures pour la réalisation de certaines scènes du film. Les problèmes touchant la religion, la morale et l'armée sont ceux qu'il faut traiter avec le plus de soin en Espagne.

— Dans quelle mesure connaît-on et estime-t-on la production étrangère ?

— Le cinéma qui a le plus d'adeptes est de beaucoup le cinéma américain. Ensuite les films anglais, italiens et français par ordre d'importance. Quant aux films russes, on n'en a pas vus en Espagne depuis 1939. Le cinéma hispano-américain, et plus spécialement mexicain, a obtenu des succès commerciaux très importants.

— Quels moyens préconisez-vous en faveur du cinéma espagnol, afin d'accroître la conscience esthétique, la perfection technique et pour le faire connaître dans le monde ?

— Je crois bien qu'il suffirait d'exiger des techniciens et des acteurs un mois par an de séjour à l'étranger, et de charger des hommes capables d'organiser un réseau de distribution mondial. Le reste se fera tout seul.

— De combien de studios dispose l'Espagne ? Quels sont les centres de production ? Quel est en moyenne le nombre annuel de films sortis au cours de ces cinq dernières années ?

— Des plus grands aux plus petits, les studios que l'on peut citer sont au nombre de dix : Sevilla-Films, C.E.A., Ballesteros, Roptence, Chamartin, Augustus Films, et Conde de Barajas à Madrid; Orgea, Trilla et Kinejan à Barcelone. Ces deux villes sont les deux seuls centres du cinéma en Espagne et c'est de là que sont sortis les 150 films que je compte pour les cinq dernières années.

C. de L.M.

Un décor de ERASE UNA VEZ..., dessin animé espagnol en couleurs sur le meme de Cendrillon.

MISSION DU CINÉMA ESPAGNOL DANS LE MONDE

par

Luis Gomez Mesa

(Madrid)

L'auteur, l'un des pionniers de la culture cinématographique en Espagne, est critique de « Arriba », de Radio-Madrid et Secrétaire général de l'Association des écrivains de cinéma (N.d.l.r.)

Aucune activité n'est aujourd'hui mieux adaptée que le cinéma pour faire connaître aux peuples des pays les plus éloignés et les plus dissemblables, les particularités propres à chacun d'entre eux. Cette remarque essentielle peut servir de ligne de conduite à toute société cinématographique.

Le cinéma qui, par son fonctionnement et son rendement financier, est une industrie, est un art par sa qualité. Cet aspect artistique appelle un climat de sensibilité, une chaleur d'inspiration, capables d'exciter l'intérêt du public.

Posséder un caractère propre, bien défini, c'est déjà détenir un élément d'intérêt capital.

Sous ce rapport, l'Espagne est un des pays les plus originaux, par la coloration de son visage extérieur pittoresque, mais aussi par sa spiritualité et sa pensée profonde. Dans nos coutumes se trouvent réunis des éléments aussi disparates que le profane et le religieux, celui-ci rayonnant d'une lumineuse beauté.

Ce qui spécifie le caractère espagnol, (aristocratique ou populaire) c'est d'être en tout seigneurial et chevaleresque. Les actions les plus expressives de son génie sont les plus profondes, porteuses de l'exemple le plus élevé.

Notre histoire nous enseigne clairement le chemin que nous devons suivre. Ce mot d'histoire ne signifie pas que nous demeurions assujettis au passé, mais que nous nous mettions au service du présent avec un ardent désir, en jetant sur l'avenir un regard clair.

Un des principaux attraits du cinéma est de donner une apparence de réalité aux sujets les plus variés. Il tient à la fois du théâtre et du roman et ses genres sont très divers : tragique, comique, policier, aventure, documentaire, information, dessins animés; du vrai et de l'imaginaire. Pour arriver à donner aux films une apparence de réalité, il faut avoir, — outre des qualités techniques solides, — des aptitudes artistiques foncières de sensibilité, d'ardeur, d'inspiration. Quel que soit le genre du film, il est indispensable pour atteindre au succès assuré d'y trouver ces trois qualités fondues en une note d'harmonie..

L'histoire, dans son domaine le plus élevé, dans sa tradition, est une force d'orientation pour les pays qui ont gardé une puissante personnalité à travers différentes cultures. L'Espagne, qui a toujours vibré à son histoire, aujourd'hui plus que jamais, possède dans cette activité très moderne, littéraire et plastique, qu'est le cinéma, un grand moyen pour réaliser, à cette heure sombre de l'humanité, un beau travail lumineux de forces rédemptrices.

Le cinéma espagnol ne peut pas être distinct de son art et de sa littérature. Or qui nous a valu ce prestige universel ? cette originalité qui vient de nos cœurs mêmes et qui bouillonne en nos tempéraments et qui s'est exprimée selon des règles esthétiques sévères.

L'Espagne apparaît dans le monde comme une nation qui sacrifie tout à son idéal : peuple brave et renoncé, orgueilleux de son honneur et qui ne craint pas la mort corporelle pour gagner le prix d'une immortalité spirituelle.

Les doctrines égoïstes n'ont jamais rencontré chez nous un accueil favorable. Elles sont contraires au souffle de générosité qui vibre d'instinct dans le caractère espagnol.

Combien peut-on trouver, dans notre littérature et notre art, d'œuvres exaltant une existence matérialiste ? D'authentiquement espagnole, aucune; d'inspiration étrangère, très peu.

Un travail vraiment créateur est indispensable à l'art cinématographique. Où trouver la source d'inspiration nécessaire à cette tâche, sinon dans notre propre génie ?

Le « Tipismo » constitue la nuance de ce génie. Il reflète la manière d'être et le mode de vie propres à nos différentes régions. Et de toutes ces contrées, l'Andalousie est la plus sug-

gestive. Beaucoup d'étrangers, influencés par des œuvres d'une couleur locale exagérée, se représentent l'Espagne comme une Andalouse; au fond de la toile se détache la svelte silhouette de la Giralda sévillane et tout autour se déroule une frise composée de castagnettes, de banderillas et autres objets tauromachiques. Ne dédaignons pas cet aspect de folklore car il fait partie de notre génie, et si l'on pénètre plus avant, on découvre dans ces personnages populaires les sentiments les plus nobles.

Dans le cinéma espagnol, à travers les genres les plus opposés, se retrouvent des qualités profondes, celles de notre caractère, mais elles se manifestent de façon différente, parfois tragiquement, parfois gracieusement.

Ainsi, le cinéma espagnol doit remplir cette mission magnifique d'offrir à la curiosité et à l'intérêt des publics les plus divers et éloignés, des thèmes d'espérance et d'enthousiasme, de foi chrétienne affermie, de spiritualité rayonnante. Et dans nos films pourtant, tout ceci se fait sans la moindre intention de propagande.

Les plus belles victoires, dans cette lutte non-sanglante pour exalter et diffuser la beauté morale, c'est-à-dire le Bien, sont celles qui sont obtenues par les procédés les plus simples, mis au service de la sensibilité et de l'intelligence. Ainsi naissent des productions artistiques, inspirées et séduisantes.

Dolores del Rio dans DESEADA, film mexicain de Roberto Gavaldon.

UN EXEMPLE SIGNIFICATIF DANS LE CINÉMA ESPAGNOL ACTUEL :

Balarrasa

(FORTE TÊTE)

par

Pascual Cebollada

(Madrid)

Critique cinématographique de « Signo »

Il suffit de jeter un rapide coup d'œil sur le cinéma espagnol pour se rendre compte du défaut dont il souffre en dépit de ses qualités de fond et de forme : le défaut d'une orientation définie; d'où résultent de grandes fluctuations non seulement sur le plan artistique mais également sur le plan patriotique et aussi quant à l'exploitation commerciale.

Ce problème s'est posé avec une acuité particulière à l'occasion de la campagne menée par la presse catholique et par certains organismes d'action catholique qui ont patronné la réalisation de films inspirés par une idée d'apostolat plus ou moins explicite.

La première œuvre de ce que nous pourrions appeler une nouvelle série ou même une nouvelle époque dans le cinéma espagnol, est *Balarrasa* (*Forte tête*), produit par Aspa Film et distribué par Cifesa, la plus importante des maisons espagnoles. La réalisation est due à un jeune metteur en scène de qui l'on peut espérer beaucoup, car il a une conception nette et vigoureuse de ce que doit être le cinéma espagnol actuel, même s'il n'a pu en donner une démonstration dans le cadre limité du thème de *Balarrasa*. José Antonio Nieves Conde a cependant prouvé dans ce film, qui est sa quatrième œuvre, une inspiration et des connaissances techniques qui l'alignent avec les meilleurs réalisateurs espagnols tels que Juan de Orduna, Rafael Gil et José Luis Sâenz de Heredia. Les interprètes de *Balarrasa* sont tous populaires sur nos écrans, à l'exception de Dina Stein, et jouent ici avec un grand naturel : Fernando Fernân Gomez qui incarna le Père Santiago de *la Moisson est abondante*, Jésus Tordesillas, Mme Rosa Salgado, Manolo, Morân...

Le sujet de *Balarrasa* est quelque peu conventionnel, mais beaucoup de ses situations sont réalistes et surtout il s'accorde avec la psychologie d'un grand nombre de spectateurs simples qui ne sauraient se poser de vastes problèmes sous une forme plus complexe.

Balarrasa est tout simplement l'histoire d'un officier de la Légion qui est, ni plus ni moins que d'autres, un homme courageux, amateur de risque, joueur, noceur et insouciant. Le sort veut qu'un jour il joue et gagne aux cartes son heure de garde sur l'un de ses camarades. Mais celui-ci est tué sur le parapet, et le choc violent qui atteint *Balarrasa* en voyant la mort face à face le confronte avec son destin et avec la transcendance d'un au-delà inéluctable. Ses méditations prennent corps et l'amènent à frapper à la porte d'un séminaire, d'où il ne sortira qu'au bout de cinq ans, pour affermir sa vocation en revenant vivre chez les siens dans l'ambiance de ses jeunes années. C'est précisément chez lui qu'il aura l'occasion d'exercer son apostolat, et sa vocation en sortira renforcée après qu'il aura ramené dans le droit chemin tous les siens, jusque là victimes d'une coupable frivolité. Les dernières scènes de sa vie de « forte tête », qu'évoque dans les plaines glacées de l'Alaska celui qui est devenu le Père Javier Mendoza, sont celles de son ordination sacerdotale. L'humanité et la force d'émotion du récit l'élèvent ici à une haute qualité d'expression artistique et religieuse.

Quoique *Balarrasa* soit une splendide réussite, confirmée par l'accueil unanime du public hispano-américain, ses auteurs, comme les dirigeants d'Aspa-Film et des autres maisons de production espagnoles, ne veulent y voir qu'un

essai. Le scénario de *Notre-Dame de Fatima* est âpre et vigoureux comme l'est le thème bien connu des apparitions miraculeuses. *Surcos* (*Sillons*), également réalisé par Nieves Conde, tentera de résoudre au mieux le problème de ce véritable fléau qu'est l'exode rural vers les villes. *Sainte Thérèse de Jésus*, interprété par Aurora Bautista, aura la vigueur qui caractérisait la personnalité de la grande sainte, « docteur de l'Eglise ».

Les pays hispano-américains, eux aussi, offrent une production de films qui, utilisant des thèmes plus localisés mais qui n'en n'ont pas moins de valeur, unissent la chaleur humaine à l'expression du tempérament, des mœurs, du folklore et de la gaîté espagnole. *Alba de America* (*l'Aurore de l'Amérique*), dont on vient d'entreprendre la réalisation, sera une réponse au *Christophe Colomb* anglais qui est plein d'inexactitudes historiques. Mais d'autres films sont également en cours, qui font de larges concessions au pittoresque local, voire touristique.

Ce n'est sans doute que dans la mesure où les cinéastes espagnols sauront harmoniser leur sens profond des responsabilités dans l'équilibre du monde actuel avec la vitalité optimiste et gaie de notre peuple au milieu d'une époque de difficultés et d'épreuves, qu'ils parviendront à trouver une orientation stable et efficace. Ce que le cinéma espagnol ne peut oublier en aucun cas, c'est qu'il est également au service de l'esprit, et que par lui s'exprime cette sorte de sens qu'a toujours eu l'Espagne de sa mission vis-à-vis des autres peuples.

Fernando Fernán Gomez dans BALARRASA.

Au Portugal :

PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE ASPECTS SOCIAUX DU CINEMA

par

Jorge Pelayo

(Lisbonne)

Publiciste portugais, critique de films et auteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma.

C'est le 18 juin 1896 que l'on vit pour la première fois au Portugal s'illuminer un écran blanc sur lequel s'animèrent les images fixées sur des rubans de pellicule que M. Rousby apporta à Lisbonne six mois après la séance historique des Frères Lumière au Grand Café de Paris.

Quelques mois plus tard, cette fois à Porto, le photographe amateur Aurélio Paz dos Reis filmait pour la première fois dans notre pays « La sortie des ouvriers de l'usine Confiança », pastichant ainsi le film correspondant de Lumière.

Mais c'est seulement en 1918 que devait commencer ce qu'on peut appeler une industrie cinématographique. Depuis lors, plus d'une centaine de films de long métrage furent tournés. On pourrait penser que cette production a comporté des films de tous genres, mais il n'en est pas ainsi.

Tout d'abord, il n'y a pas dans notre production de films musicaux, parce que leur coût élevé ne leur permettrait pas de s'amortir. En outre, on ne rencontre que rarement des films policiers et il n'existe aucun film de mystère ou de terreur.

La vedette portugaise Leonor Maia dans SERRA BRAVA (1948).

Il ne reste alors que les films qui illustrent notre littérature, nos valeurs culturelles et les milieux caractéristiques de notre paysage varié ou de nos mœurs. On rencontre toutefois également des œuvres d'un genre purement social ou purement religieux.

La culture portugaise étant foncièrement catholique, les œuvres littéraires de nos plus grands écrivains sont des instruments de moralisation, même lorsqu'elles manient le sarcasme ou le naturalisme.

En outre le spectateur honnête ne sympathise pas avec ce qu'on lui présente de vil ou d'indécent. Nous sommes assez simples ou sentimentaux pour renoncer à voir le cynisme l'emporter, le mal rester impuni, et nous aimons voir triompher l'innocence et réhabiliter les humiliés.

C'est ce qui fait de Julio Diniz le romancier le plus apprécié du cinéma portugais. Cet illustre médecin, qui vivait à Porto vers le milieu du 19e siècle, prit souvent la plume à la place du bistouri; il a réuni en quatre romans magistraux les plus salutaires exemples de bonté, de vertu et de charité, qu'il a incarnés dans des types tirés des populations du nord du Portugal, plus attachées à la terre, à la famille et à la tradition.

Sur les quatre romans de Julio Diniz, on a mis à l'écran Os fidalgos da casa Mourisca (Les gentilshommes de race Mauresque, 1922 et 1938), As Pupilas do Senhor Reitor (Les pupilles de M. le Curé, 1922 et 1935) *et en* 1949 A Morgadinha dos Canaviais : *trois ouvrages ont donc donné naissance à cinq films.*

L'amour, tragique ou violent, est également un thème cher aux Portugais, qu'il soit traité dans une œuvre littéraire inférieure comme A rosa do Adro (La rose du parvis) *qui fut mis à l'écran en* 1919 *et* 1938, *ou sous la plume de valeurs littéraires comme Camilo Castelo Branco, l'auteur tragique de* Amor de Perdiçao (Amour fatal), *un drame que le cinéma exploita en* 1921 *et* 1943 *et qui est la bible sentimentale des femmes de cette extrémité occidentale de l'Europe.*

Contrastant avec ces éléments dramatiques, la comédie a absorbé, peut-être, la moitié de la pellicule utilisée au Portugal. Citons parmi les comédies adaptées de la littérature : Le Commissaire de Police (1919 *et* 1950) *de Gervasio Lobato et* La voisine d'à côté (1945) *d'André Brun. Quant aux autres comédies, ou bien elles employèrent des scénarios originaux, ou bien elles mirent à l'écran les œuvres d'un groupe*

DOURO, FAINA FLUVIAL, film de Manuel de Oliveira (1934).

RIBATEJO, d'Henrique de Campos (1949).

d'écrivains de théâtre qui connurent des succès faciles à la scène comme à l'écran. Ces films, surtout les plus récents, produits simplement mais sûrement pas par des demi-techniciens, ont connu la faveur du public, aidant ainsi au développement de l'industrie portugaise du film.

De grands noms de la littérature lusitanienne, comme le romancier Eça de Queiroz et Julio Dantas (l'actuel président de l'Académie) ont donné au cinéma des sujets tels que respectivement : O Primo Bazillo (Le cousin Basile, 1922) *et* A Severa (1931) *qui fut le premier film sonore portugais, quoique le son ait été enregistré aux Studios français d'Epinay.*

Si la littérature portugaise a fourni des thèmes au cinéma national, les personnalités littéraires elles-mêmes ont également fait l'objet de films biographiques dont le premier fut Bocage (1937) *et les suivants :* Camões (1946) *et* Castro Alves (1949). *Le quatrième film biographique portugais est* Ines de Castro *qui a été projeté à Paris sous le titre de* La Reine Morte.

Il est curieux d'observer que ces quatre biographies sont dues à un seul réalisateur : Leitão de Barros; l'une des plus curieuses et actives personnalités de la culture portugaise actuelle, à la fois peintre, cinéaste professeur et journaliste.

C'est encore à Leitão de Barros que Lisbonne doit l'organisation extrêmement soignée des fêtes et cortèges de reconstitution historique médiévale qui défilèrent durant des heures à travers la ville du Tage, lors de la commémoration du 8e centenaire de la fondation du Portugal en 1940, *et du 8e centenaire de la conquête de Lisbonne sur les infidèles, en* 1945.

Bocage *raconte la vie de l'un des poètes portugais les plus remarquables du 19e siècle. On attribue à ce personnage insolent et libertin des centaines d'anecdotes et d'épigrammes. Mais son génie tumultueux se révèle dans la spontanéité de ses vers, dans la perfection olympienne de ses sujets, dans la densité de ses images. Vraiment génial dans la poésie ordinaire, il ne l'est pas moins dans sa vaste œuvre poétique licencieuse, qui dut être publiée clandestinement.*

De son côté, Camões *retrace la vie agitée du poète national portugais, qui dans les «Lusiades» a chanté l'histoire du Portugal depuis la fondation du royaume jusqu'à la fameuse épopée des grands navigateurs, grâce auxquels cette petite nation « a donné au monde des mondes nouveaux ».*

Egal en perfection à Virgile ou Homère, il a sur ceux-ci l'avantage de prendre comme thème de son œuvre non pas des légendes, mais l'histoire gigantesque d'un peuple.

Du point de vue formel, Camões *fut l'un des films les plus soignés du cinéma portugais. Ce fut aussi l'un des plus coûteux (le Gouvernement participa à sa production pour près de* 50 % *du total du devis, vu son intérêt national), mais l'œuvre en valait la peine et se révéla belle, noble et grandiose.*

Avec une qualité d'interprétation exceptionnelle (Antonio Vilar dans le rôle principal), une richesse et une authenticité remarquables des costumes et des épisodes, jointes à l'excellence

de la photographie, du son et de la musique, ce n'est qu'à l'influence soviétique du jury du premier Festival de Cannes qu'il dut d'être écarté de la compétition.

Dans Castro Alves (La maison merveilleuse), *Leitão de Barros raconte l'histoire brève et tragique du poète qui, par ses vers, se fit le champion de la libération des esclaves noirs du Brésil.*

Ines de Castro *est un drame très connu des lecteurs de langue française, surtout depuis qu'Henri de Montherlant l'a porté au théâtre.*

Et puisqu'il est question de films utilisant des sujets littéraires ou des personnages de la littérature, il convient de noter Frei Luis de Sousa (1950) *réalisé par Antonio Lopes Ribeiro. C'est la transposition d'un drame théâtral consacré à la biographie d'un des plus grands écrivains religieux du Portugal. Avec* Frei Luis de Sousa, *on a tenté plus encore, d'introduire au studio la langue portugaise dans toute son authentique pureté. Il n'y a pas dans le film une seule parole qui n'ait pas été tirée du texte de ce joyau littéraire qui couronne un siècle.*

C'est encore un film biographique que le documentaire de long métrage L'exilé (1949) *où Manuel Guimarães a mis à l'écran la vie et l'œuvre du sculpteur Soares dos Reis. Œuvre d'un véritable artiste à propos d'un autre artiste. Ce documentaire est l'un des plus beaux et des plus parfaits du cinéma portugais actuel.*

LE REGIONALISME DANS LE CINEMA PORTUGAIS

La variété du sol lusitanien, où domine l'agriculture, l'extension des côtes qui comportent un très grand nombre de bons ports de pêche, donnent lieu à une grande diversité de mœurs et de paysages que le cinéma a mis à profit. Chaque région, a ses coutumes, ses mœurs et sa photogénie particulière et les cinéastes ont su explorer ce riche domaine.

En schématisant peut-être à l'excès, je pourrais désigner ces films comme régionalistes et les subdiviser ensuite en « films de la terre » et « films de la mer ». Ces œuvres régionalistes n'ont pas toujours été faites avec toute l'honnêteté désirable, car en recherchant un succès facile, on a parfois méconnu l'union évidente entre la terre et l'homme qui aurait pu leur donner une célébrité méritée.

Dans les films que j'appellerai « de la terre », il faut mentionner Mulheres da Beira (femme de Beira) *réalisé en* 1921 *par Rino Lupo,* Os Lobos (Les loups, 1923), *du même metteur en scène, qui y raconte la lutte d'un village déchu de ses traditions contre un intrus incapable de les comprendre,* Lisboa (1930) *où Leitão de Barros fait une analyse ironique et pittoresque de la capitale portugaise,* Aldeia da Roupa Branca (le village du linge blanc) *où les laveuses des environs participent à l'action,* Cancão da Terra (Le chant de la terre, 1938), *où Jorge Brum do Canto inspiré par le film* Notre pain quotidien *de King Vidor, raconte avec humanité et chaleur l'odyssée des hommes de l'île de Porto Santo en lutte contre la sécheresse et l'âpreté de la terre arable,* Pao Nosso (Notre pain, 1949) *qui place le blé au centre de l'intrigue,* Serra Brava (la montagne cruelle, 1948) *où l'on cherche à identifier un drame personnel avec le paysage granitique de l'une des montagnes les plus caractéristiques du territoire portugais.*

A environ une centaine de kilomètres de Lisbonne, sur la rive sud du Tage, s'étendent de vastes plaines où l'on élève les féroces taureaux de combat qui fournissent les marchés du Portugal et de l'Espagne; là vit avec les bêtes une sorte de cow-boy que l'on nomme « campino ». Il est chargé de veiller sur la manade et parfois de la maîtriser, non à l'aide du lasso des éleveurs du Far-West, mais en repoussant avec force et agilité le bétail à l'aide de la longue perche dont il est porteur. Cette région s'appelle le Ribatejo. Le blé et le Tage représentent également deux facteurs importants pour ce pays. Sa photogénie et l'admiration qu'il suscite ont déjà valu au Ribatejo d'inspirer trois films : Gado Bravo (Bétail sauvage, 1934) *réalisé par Lopes Ribeiro et supervisé par Max Nosseck, une œuvre qui ne met en scène que les taureaux,* Homem do Ribatejo (L'homme du Ribatejo, 1946) *qui montre l'homme et le taureau face à face; enfin* Ribatejo (1949) *d'Henrique de Campos, déjà réalisateur du précédent, et qui oppose ici le blé et le taureau, l'agriculteur et le « campino ».* Ribatejo *a obtenu chez nous un large succès, en tous points justifié par le sérieux de ce film qui a contribué à motiver les égards mérités par le cinéma portugais.*

*

Mais le Portugal est également un pays tout entier tourné vers la mer, une nation de navigateurs qui aujourd'hui ont échangé les caravelles de la route des Indes pour les bateaux de pêche qui vont jusqu'au Cap Blanc, ou, vers le Nord, jusqu'au Groënland. Avec un littoral d'accès facile, et une capitale sur l'estuaire du Tage qui est l'un des ports les plus sûrs et les plus vastes du monde, la mer exerce sur nous une puissante fascination. Aussi les films de mer seront-ils plus nombreux, parmi les œuvres régionalistes, que ceux de la terre.

Ils débutèrent vraiment avec Nazaré (1927) *de Leitão de Barros, une bande de* 900 *mètres qui fait revivre le drame et la photogénie d'un des centres de pêche les plus actifs de la côte portugaise.*

Trois ans plus tard, João de Sâ réalise un autre documentaire Alfama, Gente do Mar (Alfama, patrie de marins), *qui explore les vues pittoresques du plus ancien quartier de Lisbonne d'où, selon la tradition et l'histoire, sortirent les navigateurs qui dévoilèrent au monde les secrets des mers brumeuses.*

Mais Leitão de Barros retourne maintenant à Nazaré pour y réaliser non plus un simple documentaire, mais un film à intrigue, Maria do Mar (Marie de la Mer, 1930), *qui surpasse en vigueur et en beauté l'œuvre précédemment réalisée sur le même scénario champêtre.*

C'est encore Leitão de Barros qui, séduit par la mer, tournera en 1942 *à Povoa do Varzim* Ala Arriba *primé à la Biennale de Venise. Il a peut-être été influencé par les maîtres russes, soit dans le ton journalistique des images, soit dans l'emploi des gens du crû pour l'interprétation du drame. Il en est résulté qu'*Ala Arriba *contient quelques-unes des plus belles et émouvantes séquences du cinéma portugais.*

Film de la foule en même temps que film de l'individu, c'est l'un des films sociaux les plus caractéristiques dus aux cinéastes de l'Ouest de l'Ibérie.

On regrette de ne pouvoir trouver la même puissance d'émotion dans l'œuvre avec laquelle Fernando Garcia a débuté comme metteur en scène en 1949, Héros de la mer. *Ce film tente de retracer l'épopée aventureuse de la flotte de morutiers qui, chaque année, va chercher sur les bancs de Terre Neuve et du Groënland, parmi les brouillards épais et les icebergs perfides, le précieux cabillaud qui constitue l'un des mets de base de la cuisine portugaise, le savoureux poisson que nous appelons avec amour « le fidèle ami ».*

FILMS SOCIAUX

La participation effective de l'Etat à la production portugaise de films de long métrage commence avec la Révolution de mai (1937) *d'Antonio Lopes Ribeiro, dont le scénario curieux met à l'écran l'œuvre accomplie jusqu'alors par la Révolution nationale du* 28 *mai* 1926, *à laquelle le Portugal doit son régime politique actuel. En des images frappantes, les auteurs font défiler les réalisations obtenues surtout dans le domaine social et dans celui des travaux publics.*

Parmi les œuvres sociales typiques, nous devons citer Le charme de l'Empire (1940), *une bande de* 3 985 *mètres, tournée également par Lopes Ribeiro pour le compte du Ministre des Colonies, et qui révèle l'œuvre coloniale du Portugal en Afrique, et* Balle au centre (1947), *la seule œuvre de l'infortuné réalisateur João Moneira, où l'on voit comment de trop fréquentes « combines » font du football, au lieu d'un simple sport, le jeu d'intérêts inavouables. La leçon contenue dans ce film déplut aux milieux sportifs visés et provoqua d'ardentes polémiques qui ne se traduisirent pas, cependant, en succès commercial.*

★

D'autres milieux au cachet particulier ont donné lieu à divers films tels que Douro, faina fluvial (1934) *et* Aniki Bobo (1942), *tous deux de Manuel de Oliveira.*

Le premier est l'un des documentaires les plus humains et les plus beaux que je connaisse. Il retrace l'activité intense des rives du Tage, d'où part vers tous les ports du monde le célèbre et généreux vin de Porto.

De son côté, Aniki Bobo *est une histoire d'enfants et qui s'adresse aussi aux enfants. Mais le naturel des interprètes et le charme du sujet, servis par une photo et un montage exceptionnels, font du film l'un des moments les plus attendrissants et les plus beaux du cinéma national.*

La chanson la plus typique du Portugal, tirée non pas de son folklore, mais née dans les ruelles de Mouraria (le quartier de Lisbonne où les premiers rois cantonnèrent les descendants des Maures demeurés à Lisbonne après la conquête de cette ville par les chrétiens) et dans celles d'Alfama, quartier des marins, la chanson triste et résignée que certains déclarent amenée par les soldats de Don Sébastien vaincu au Maroc dans le rêve impossible de sa jeunesse, c'est le Fado.

Le Fado a servi de thème en 1923 *à un film d'Henrique Alegria qui porte le nom même de ce chant plaintif, et de nouveau en* 1947 *à une réalisation de Perdigão Queiroga qui a remporté le prix national du cinéma pour* 1948. *Queiroga, après avoir travaillé dans les studios portugais, a gagné Hollywood où il a travaillé au montage des journaux d'actualité; il est maintenant revenu de Californie avec un sens artistique affiné, auquel paraît cependant manquer la puissance émotive. Néanmoins, servis par d'excellents interprêtes (Amalia Rodrigues et Vergilio Teixeira), il a su en tirer ce qui peut plaire au public portugais et toucher notre cœur. Son film fit une belle carrière et resta plus de vingt semaines à l'affiche lors de sa sortie.*

FILMS RELIGIEUX

Foncièrement catholique, le Portugal ne pouvait pas manquer de porter à l'écran l'expression de ses sentiments religieux. Fâtima a servi de thème central à deux films : Fatima la miraculeuse (1928) *de Rino Lupo, œuvre pleine de concessions et dépourvue de mérites, et* Fatima, terre de foi (1943) *de Jorge Brum do Canto, qui montre un scientiste athée vaincu par la réalité du miracle.*

Barbara Virginia est la seule femme qui ait jusqu'ici réalisé des films au Portugal. Son film Trois jours sans Dieu (1946) *figurait à Cannes quand nous y présentâmes* Camões. *Il est regrettable que le montage ait trahi et écourté la séquence centrale qui forme le point culminant de l'œuvre et la base de sa compréhension.* Trois jours sans Dieu *dépeint une population montagnarde où la sorcellerie a remplacé les connaissances scientifiques et la foi chrétienne.*

L'œuvre sociale du Père Américo, identique à celles de Flanagan aux Etats-Unis et de Rivolta en Italie, a donné lieu au curieux film d'Eduardo Maroto Nâo hâ rapazes maus (il n'y a pas de garçons mauvais), *où l'on assiste à la naissance et à la consécration de la Cité des Jeunes du Père Américo.*

Saint Antoine de Lisbonne (et de Padoue), le saint le plus populaire de l'hagiographie portugaise, a fourni le sujet du film pour enfants Le filleul de Saint Antoine, *dont le poète Alfonso Lopes Vieira a écrit le scénario et dirigé la réalisation en* 1928, *en utilisant comme interprètes un groupe d'enfants de la haute société de Lisbonne.*

★

En relisant les pages qui précèdent, je me sens envahi par la crainte d'avoir été à la fois trop prolixe et assez schématique. Mais un cinéma tel que le nôtre, qui n'est ni l'un des plus insignifiants, ni l'un des moins soignés, avec son excellente équipe de réalisateurs (Antonio Lopes Ribeiro, Leitâo de Barros, Brum do Canto, Henrique de Campos, Perdigâo Queiroga, etc...) une non moins importante équipe d'acteurs (Antonio Vilar, Amalia Rodrigues, Virgilio Teixeira, Leonor Maia, Raûl de Carvalho, Eunice Munoz, João Vilaret, etc...) et des studios qui sont des modèles, mérite, j'en suis convaincu, une plus grande diffusion. Aussi ai-je tenté d'énumérer le plus grand nombre possible de films susceptibles de servir le but proposé. J'ai cru également utile de grouper les films selon un schéma qui peut ne pas correspondre aux intentions qui les dictèrent, mais qui répond aux résultats obtenus.

Je crois avoir réussi à montrer que dans ce cher et modeste pays qui est le mien, l'on ne reste pas inactif, que ses films revêtent des aspects sociaux parfois importants et que le cinéma sait y suivre le progrès.

Deux des enfants d'ANIKI BOBO, réalisé par Manuel de Oliveira (1942).

AMÉRIQUE LATINE

PSYCHOLOGIE DU PUBLIC

par

Jaime Potenze

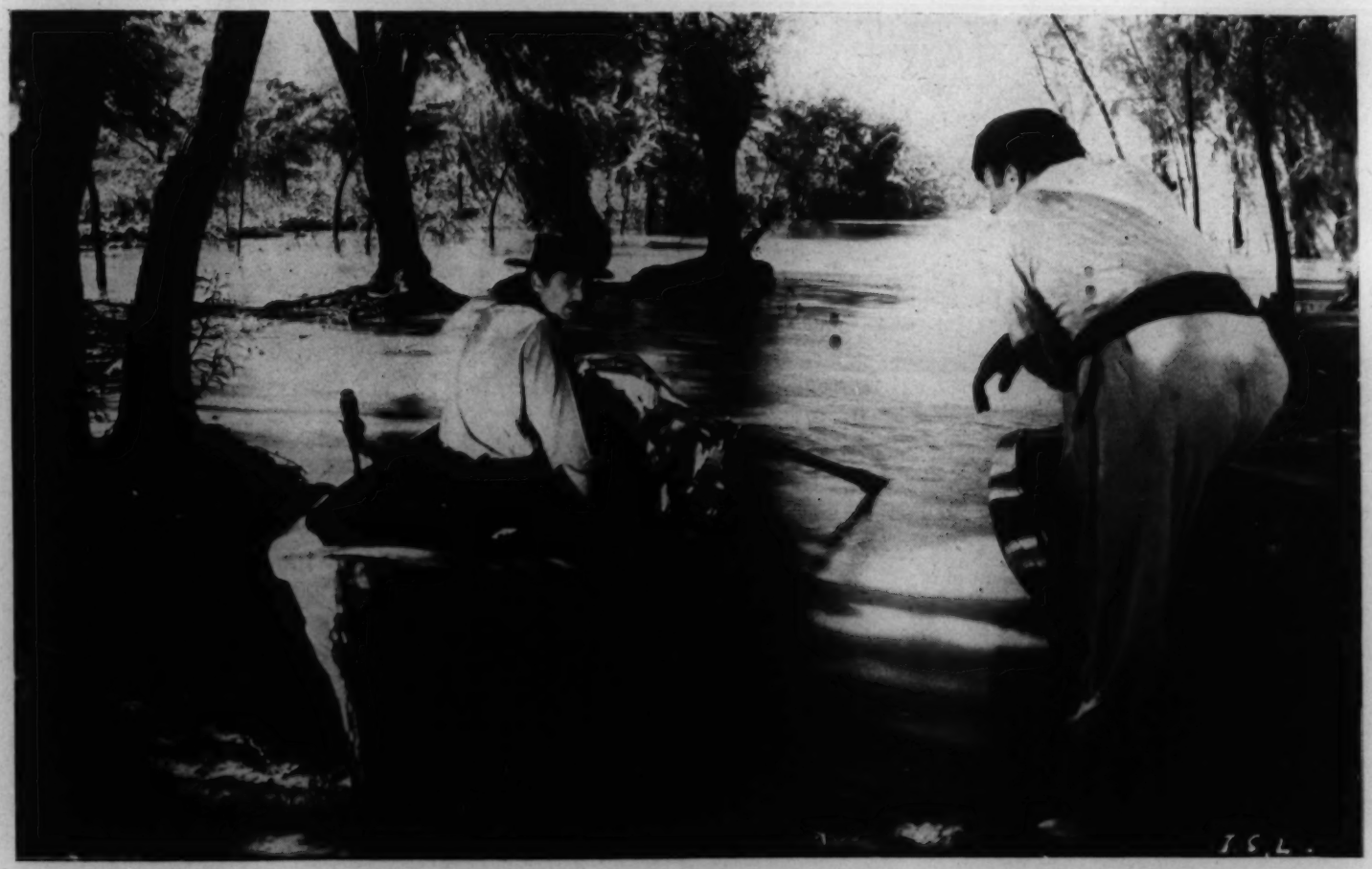
(Buenos-Aires)

Critique théâtral et cinématographique de « Criterio », correspondant de la « Revue Internationale du Cinéma » en Argentine.

Une des erreurs dans lesquelles tombent facilement les cinéastes qui envisagent d'étendre leur activité — qu'il s'agisse de production, de distribution ou d'exploitation — à l'Amérique latine, est de considérer ce continent comme un bloc uniforme en ce qui concerne les goûts artistiques. L'unité politique et économique américaine — qui n'est nullement aussi étroite qu'il pourrait sembler à première vue — ne peut être généralisée au domaine psychologique sans conduire à de véritables malentendus. L'Amérique est un continent immense, avec des mélanges de sangs très divers selon les pays, et où l'immigration n'a jamais été organisée d'une façon harmonieuse.

Les pays latino-américains sont ordinairement caractérisés par une tendance démesurée à la vie urbaine. Les grandes capitales entourées d'arrière-pays dont le peuplement est beaucoup trop clairsemé, sont une véritable infirmité de notre continent. Malgré les mesures gouvernementales et les cris d'alarme des sociologues, le mirage urbain éblouit les populations provinciales qui vivent en rêvant d'abandonner leurs terres pour le bitume et les immeubles citadins. Force est de reconnaître que la responsabilité de cette situation incombe dans une grande mesure aux producteurs de films, qui ont une dangeureuse tendance à exalter la vie apparemment aisée des villes, dont les lieux de plaisir très enjolivés par l'artifice et les éclairages embellissants de la mise en scène s'étalent avec un luxe de détails fascinant aux yeux d'hommes primitifs

LOS ISLEROS, film argentin, présenté au Festival de Cannes



accoutumés à des maisons de torchis, à des bals où l'on danse à la lueur des chandelles et au rythme d'instruments désaccordés et avec des femmes très différentes par l'aspect et par leurs atours de l'élégance des belles citadines. Il est logique que la tentation s'empare des paysans qui espèrent, en émigrant à la ville, y trouver une vie moins rude et plus gaie, conforme à ce qu'ils voient sur l'écran. La désillusion est ensuite féroce; mais très peu s'en retournent, car une fois saisis par les tentacules de la ville ils ne savent pas s'en dégager et n'envisagent plus d'autre existence.

En ce qui concerne les goûts cinématographiques des pays d'Amérique, on doit distinguer les centres urbains des populations rurales. Les goûts de ces dernières sont, dans l'ensemble, plus homogènes, et les inclinent nettement vers le comique. Le Mexicain Cantinflas et l'Argentin Luis Sandrini sont de véritables idoles populaires. Ceci s'explique par le fait que le peuple mène une vie dure et a besoin de récréation, d' « évasion », pour utiliser un mot nord-américain qui exprime le désir de sortir des problèmes quotidiens pour se créer un monde d'imagination plus conforme aux exigences superficielles de la sensibilité. Lorsque les travailleurs, leur journée finie, vont au cinéma, la dernière chose qu'ils lui demandent est un programme qui les « ferait penser ». Le bavardage incompréhensible de Cantinflas, monotone et fastidieux pour des esprits cultivés, provoque les éclats de rire de gens qui ne se lassent pas de voir d'année en année la manière invraisemblable dont tiennent ses pantalons; ceux-ci immanquablement tombent à un moment donné en révélant des caleçons en loques, ce qui porte l'hilarité à son paroxysme. Il en est de même du bégaiement de Sandrini dont on projette avec un succès toujours égal les films tournés en 1932.

Avant de poursuivre, nous tenons à signaler qu'il n'est pas dans notre intention de rejeter ce qu'il y a de valable dans le comique de ces deux célèbres artistes d'Amérique du Sud. Nous croyons au contraire que tous deux possèdent des dons authentiques qui, bien utilisés par des scénaristes et des réalisateurs de talent, pourraient les élever à un niveau artistique très supérieur à celui où ils se trouvent par la faute, précisément, des producteurs préoccupés du seul succès commercial.

Cette prédilection pour le comique a d'ailleurs des motifs plus profonds que les causes déterminantes immédiates indiquées ci-dessus. Comme l'a dit finement Ezequiel Martinez Estrada dans sa monumentale « Radiographie de la Pampa » (Losada, Bs. Aires, 1946) *ouvrage dont la lecture est indispensable pour qui désire comprendre non seulement l'Argentine mais l'Amérique latine en général, l'Amérique « fut jadis pour les conquérants qui débarquaient une grave désillusion ». Ils arrivaient en pays inconnu, imaginant fièvreusement y trouver la richesse, la facilité, un véritable paradis. La réalité n'était que forêts, montagnes, dur travail. Si ce que dit Jung de l'inconscient collectif est exact, nous pouvons dire que le nôtre comporte une forte dose de désillusion, avec sa séquelle de ressentiments, de tristesse, qui a imprimé à notre tempérament une mentalité très particulière. L'Espagnol s'est uni à la femme indienne par nécessité physique, mais en la méprisant et en engendrant des fils qui héritèrent à la fois du ressentiment paternel et de l'esprit de soumission fataliste de leur mère. Ils grandirent en sachant que dans leurs veines coulait le sang des conquérants, mais sans être reconnus par ceux qui très probablement oublièrent leur paternité, et en sachant qu'ils étaient fils d'une race conquise qui naguère avait dominé jusqu'à l'arrivée des nouveaux maîtres. La perplexité devait les envahir et causer chez eux un sentiment profond de fatalité prédestinée, sentiment qui se traduit fidèlement dans leur folklore et — par voie de conséquence — dans leurs goûts cinématographiques.*

Il peut paraître paradoxal, après être arrivé à cette conclusion que la tristesse représente un élément caractéristique, de tenter d'expliquer la prédilection pour le comique; mais nous avons déjà expliqué qu'il y a là une réaction et une tentative d'extraversion très naturelle. Le rire agit comme agent cathartique et on doit noter que tout humour fin ou cérébral est d'avance condamné à l'insuccès complet dans un milieu où seul le grotesque — avec tout ce qu'il renferme de tragique et même à cause de cela — est capable de réveiller une sensibilité endormie. Ce n'est pas en vain que Spencer a défini le rire comme un phénomène de décharge de l'irritation psychique.

Mais par ailleurs, l'atavisme conscient agit efficacement et la logique de l'ambivalence explique que les thèmes tragiques fassent également les délices des publics populaires en Amérique latine. Ceci est particulièrement vrai au Mexique et dans les pays d'Amérique centrale. Au cours des présentations du festival de Punta del Este, certains avaient remarqué les assassinats, morts et maladies graves si fréquents dans les films mexicains. Interrogé au sujet de cette insistance sur l'élément de fatalité, le réalisateur Roberto Gavaldon répondit que la mort faisait partie inégrante de la psychologie de son pays.

Pepe Iglesias et Maria Esther Gamas dans le film comique argentin ZORRO PERD SON POIL de Mario C. Lugones.

au point que le Jour des Morts y est une véritable fête et qu'aux portes des cimetières, les marchands ambulants vendent des gâteaux et des friandises en sucre en forme de tombes, de crânes, de squelettes, qui rappellent en outre que nous devons retourner en poussière. Sans aller jusqu'à cet extrême, les films argentins, dont le thème central est le tango, contiennent également un élément de tristesse, d'ailleurs inhérent au rythme de cette musique qui est « la danse des grandes plaines monotones et de la race opprimée, subjuguée, qui les parcourt sans fin, sans destin, dans un éternel présent indéfiniment répété » (Martinez Estrada, dans « Radiographie de la Pampa »).

En lisant cet article, on pourra dire que le critique qui se borne à noter que le spectateur populaire américain aime les films gais et les films tristes n'apporte pas grand chose de nouveau. En fait, nous ne pensons pas être tombé dans les « lapalissades » étant donné que l'immense majorité des films projetés ne sont ni gais ni tristes : il ne font pas tellement appel à la sensibilité. Ils cherchent à amuser, à faire penser, à divertir; mais on y cherche en vain l'angoisse propre à exciter le rire ou les larmes à l'état pur. C'est pourtant là ce que cherche le public des salles populaires en Amérique Latine. A vrai dire, il y a eu des films qui, grâce à leur valeur universelle en soi, ont été goûtés également de cette classe de spectateurs, ce qui permet de nourrir certains espoirs. La solution — ou plutôt l'essai de solution — du problème, réside dans une action persévérante qui, tenant compte de ces goûts, fasse œuvre éducative en partant du comique et du tragique avant tout, et prépare le terrain pour le développement du sens critique des spectateurs. Ceci ne pourra se faire que si on apprend aux enfants, dans les écoles, à apprécier les films. Cette tâche de transformation des esprits dépasse les limites d'une génération et l'on n'arrivera à rien si l'on ne cherche pas avant tout à éduquer. Il est nécessaire que les jeunes acquièrent une mentalité nouvelle et ceci n'est possible que par l'éducation. Il y a là une belle tâche pour les gouvernements, les organismes cinématographiques spécialisés et les filiales sud-américaines de l'Office Catholique International du Cinéma.

Peut-être est-il intéressant d'ajouter quelques lignes, même succintes, relatives aux goûts des spectateurs des grandes villes d'Amérique latine, de peur de rester sur une impression unilatérale.

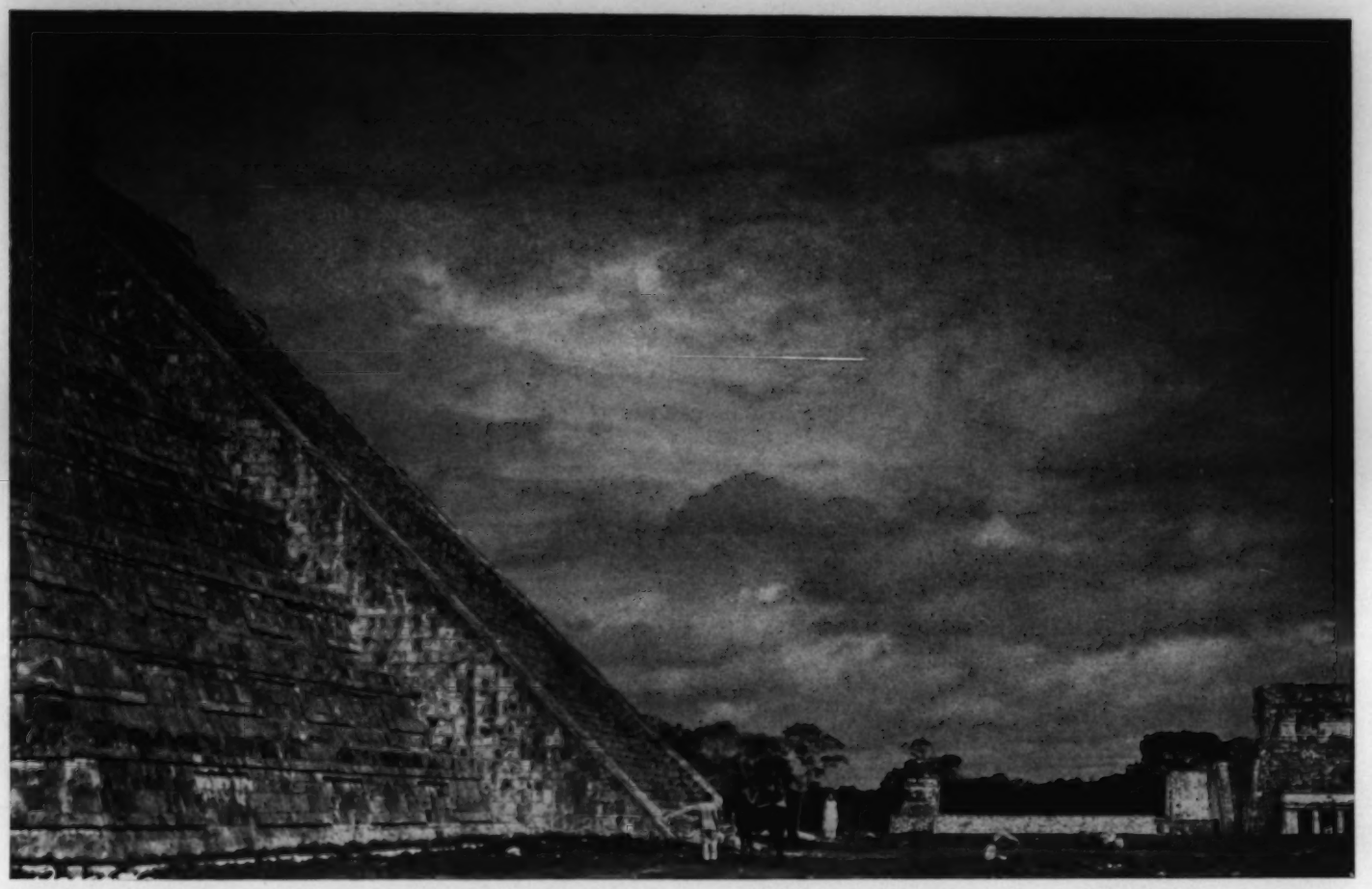
Pour le moment ce sont les seuls endroits où l'on puisse projeter avec succès des films européens, car le public rural les rejette absolument. Même dans des pays comme l'Argentine la carrière des films français ou britanniques est limitée à la capitale et, dans celle-ci, aux salles spécialisées. Il faut des films possédant l'énorme valeur commerciale du Septième voile *ou* La Madone aux sept miroirs *pour intéresser les exploitants dans les quartiers un peu excentriques de la ville.*

En outre, le public cultivé de plus de cinquante ans préfère les comédies bourgeoises avec une pointe de drame, alors que les jeunes vont voir surtout des films de musique et d'action. La vogue du film policier continue, et l'on doit regretter les tendances à la pornographie des opérettes mexicaines et cubaines, fort bien accueillies dans les cinémas de dernière catégorie dans les grandes villes du nord de l'Amérique du Sud. Quant au mélodrame, il a ses adeptes dans les pays les plus voisins des tropiques. Les bandes italiennes ont suscité un très grand intérêt parmi les quelques millions de ressortissants de ce pays. Aussi leur carrière commerciale a-t-elle été brillante, alors que les quelques films allemands d'après-guerre n'ont guère rempli les salles.

Au total, malgré la forte concurrence de l'Argentine et du Mexique, les Etats-Unis restent le pays dont on projette le plus de films en Amérique du Sud. Le passage sur les aérodromes latins des vedettes nord-américaines venues au festival de Punta del Este a donné lieu à une véritable apothéose.

D'une façon générale, les goûts du public sud-américain cultivé sont peu différents de ceux des Européens, si l'on tient compte de sa prédilection pour les films parlés dans sa langue. Toutefois, la différence de langues ne constitue pas un problème important quand la qualité du film est réelle.

Une image très expressionniste du film argentin DONDE MUEREN LAS PALABRAS.



CULTURE ET CINÉMA

dans les pays hispano-américains

par Manuel Fernandez

(La Havane)

Correspondant pour l'étranger du Centre catholique d'orientation cinématographique

Du jour où les pays hispano-américains se sont élevés au rang de nations libres en se détachant du tronc maternel qui leur avait donné naissance, une culture autochtone a dû y être créée. La colonisation politique avait alors cessé, mais pour faire une place prépondérante à la colonisation culturelle.

Cette culture devait se développer en tenant compte des particularités ethniques d'un folklore hybride où se mélangeaient les éléments indigènes, africains et européens, et des besoins politico-sociaux de peuples qui réclamaient, avec toute leur jeune vigueur, une place dans le concert universel des nations.

Ainsi naquirent un art, une littérature, une philosophie et une sociologie authentiquement américains, cimentés par la culture importée d'Europe. Les poètes, les romanciers, les artistes — musiciens, peintres, sculpteurs — pénétrés de la puissance d'une terre vierge, chantèrent son épopée, ses souffrances et ses angoisses, modelèrent dans la couleur et les formes les riches paysages et les figures légendaires, symboliques ou historiques. Les penseurs se consacrèrent, dans le silence de la méditation, à l'étude et à la solution des problèmes spécifiques, sociaux, politiques et philosophiques du « continent de l'avenir ».

Voyons quel est le degré d'indépendance culturelle atteint jusqu'à présent par l'Amérique latine.

Nous nous inscrivons en faux contre le jugement de Giovanni Papini sur l'infécondité de l'Amérique qui, aux dires de l'écrivain florentin, « est encore tributaire de l'Europe et spécialement de la civilisation méditerra-

En haut : **DESEADA de Roberto Gavaldon : une rencontre au pied d'un temple aztèque.**

Orestes Caviglia dans le film argentin NACE LA LIBERTAD.

néenne ». Toutefois nous ne sommes pas davantage d'accord avec ceux qui affirment, non sans quelque passion, que nous possédons dès maintenant une culture propre et que nous ne devons rien au « vieux continent ».

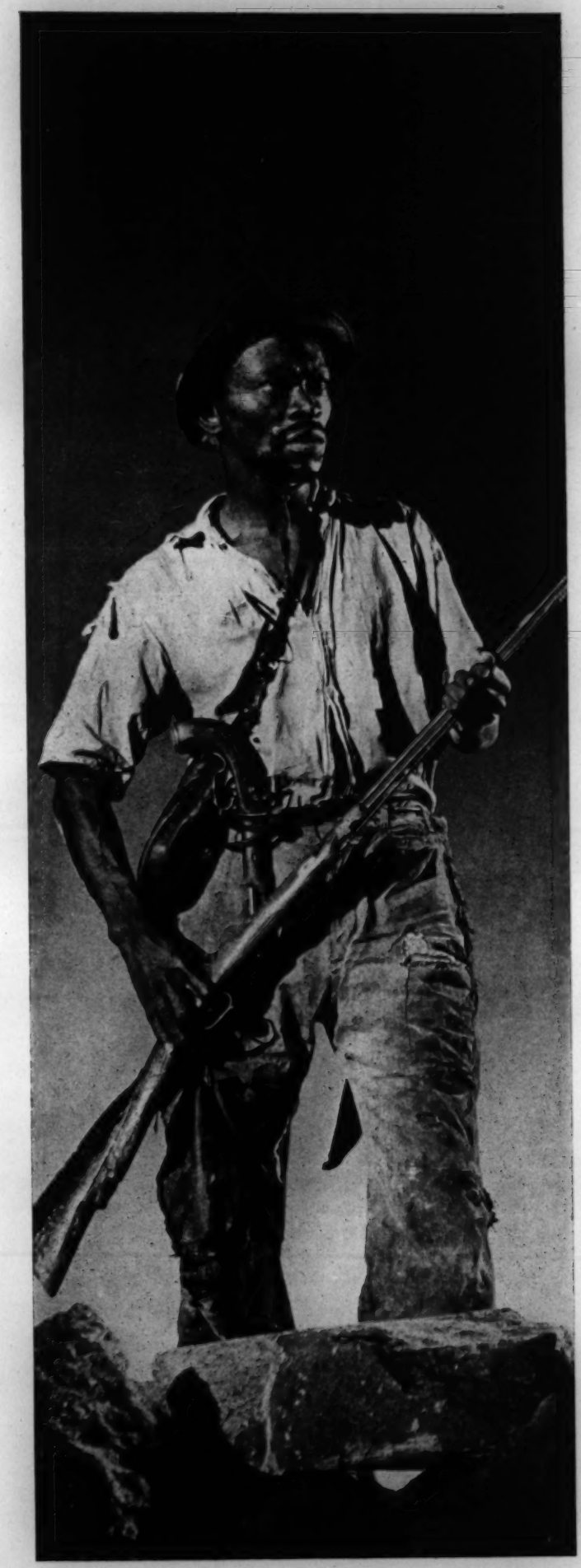
Le plus équitable est, à notre avis, d'adopter sur ce point une position éclectique. Il existe indubitablement des germes très féconds d'une culture originale, qui porteront des fruits en leur temps et qu'il convient de cultiver avec soin en les arrosant des eaux fertilisantes de la culture européenne. Nous continuons à être, selon une expression courante « une colonie culturelle de l'Europe » mais nous ne cessons pas de lutter pour notre indépendance.

Par ailleurs, il est intéressant de déterminer la place qui revient au cinéma dans cette évolution de l'Amérique latine.

Lors des débuts du cinéma dans les pays hispano-américains, certains éléments se montrèrent immédiatement susceptibles de collaborer à l'harmonieuse synthèse de l'œuvre cinématographique. L'histoire, la légende, le roman, la poésie, le théâtre, la musique, unis au paysage agreste et à la vigueur surabondante de la lumière et de l'harmonie, offraient les prémices de leurs fruits aux cinéastes. Mais ceux-ci ne surent pas toujours tendre les mains pour les cueillir.

Au début, le cinéma hispano-américain ne fut guère qu'une caricature du cinéma étranger, ou encore une expression fausse de la vie sociale, dont on mêlait les caractères nationaux aux mœurs étrangères importées de pays voisins dont l'influence semble difficile à éviter. C'est ainsi que les personnages d'Hugo, Dumas, Balzac, Wilde, Zweig, etc... parlaient un dialecte castillan « sui generis » dans les films mexicains ou argentins. Une telle tendance à imiter l'étranger persiste encore chez les producteurs de ces pays.

Le cinéma hispano-américain n'a rien à gagner à ces transplantations. Les œuvres littéraires européennes adaptées au cinéma ont toujours donné naissance à des films pauvres.



En revanche, les meilleurs films hispano-américains ont été ceux qui tiraient leur sujet de notre propre sol. *La Guerra Gaucha* (*La guerre des gauchos*) par exemple, ou *Su Mejor Alumno* (*Son meilleur élève*) figurent parmi les plus importants de la production argentine et constituent en outre l'expression la plus authentique de l'histoire nationale. Le premier de ces films est le récit, gonflé du souffle épique, d'un épisode de la guerre d'indépendance argentine; le second illustre les traits saillants de la vie d'un grand seigneur américain célèbre, Domingo Faustino Sarmiento.

En ce qui concerne le cinéma mexicain, aucun film inspiré de sujets étrangers n'a réussi à éclipser les mérites de films tels que *La Perle* ou *Rio Escondido*, qui abordent les problèmes sociaux du paysan et de l'indigène mexicains sur leur propre terrain.

Si nous cherchons sincèrement une culture hispano-américaine autochtone, nous devons développer un cinéma vraiment américain, qui traite de nos problèmes matériels et spirituels, qui exprime nos sentiments et dépeigne nos hommes et notre sol; un cinéma qui enseigne l'histoire dans le langage particulier de nos peuples et sur les rythmes caractéristiques de notre musique. Il nous faut, en définitive, créer un cinéma qui pénètre jusqu'aux entrailles profondes du peuple américain afin de le rendre meilleur.

Alors ce merveilleux instrument culturel, qui nous est aussi venu d'Europe, deviendra, accordé à notre mentalité propre, l'expression des sentiments unanimes des peuples d'Amérique espagnole, unis dans l'indestructible foi au Christ et dans la confiance en leur destin historique.

Deux images de TERRA VIOLENTA (Brésil) avec Anselmo Duarte et Maria Fernanda, que l'on voit ci-dessous.

NE PARLONS PAS D'UNE "ÉCOLE MEXICAINE"

par

Roberto Gavaldon

(Mexico)

L'auteur est un metteur en scène connu du cinéma mexicain. Ses deux derniers films, ROSAURO CASTRO *et* DESEADA, *ont obtenu un vif succès au Festival de Punta del Este* (N.d.l.r.).

Je crois que l'une des premières erreurs à rectifier quand on parle du cinéma mexicain consiste à nous prêter la création d'une nouvelle école. Ceci est inexact. Il est certain que nos photographes ont su utiliser avec une efficacité exceptionnelle les possibilités du paysage aztèque et que dans certains groupes se manifeste une forte tendance à voir dans le cinéma — entre autres buts — un moyen de réintégrer l'Indien dans notre vie quotidienne. Mais il serait faux d'en déduire l'existence d'une nouvelle école cinématographique.

Nous autres, cinéastes de Mexico, nous avons tenté de mettre à profit les enseignements des maîtres français, russes et anglais. En ce sens on peut dire que le passage d'Eisenstein dans notre pays a laissé une trace profonde, puisqu'il nous a appris à tirer avantage des valeurs plastiques du paysage national et à ébaucher un réalisme qui est allé en s'affirmant par la suite comme la marque distinctive de nos films. Evidemment les préférences des spectateurs ne coïncident pas toujours avec les soucis des réalisateurs, et il existe des producteurs qui préfèrent flatter les goûts peu évolués du public plutôt que de s'attacher à une conception plus profonde de l'art; mais je suis sûr qu'avec le temps se produira une réaction. C'est à celà que tendent nos efforts.

L'une des difficultés auxquelles nous devons faire face est le peu d'écho qu'éveille dans certains auditoires le problème précédemment évoqué de la réintégration de l'Indien. Les films où abondent le clinquant et la musique légère paraissent les attirer davantage; mais les prix remportés par quelques-unes de nos productions dans les festivals européens peuvent contribuer à élever le niveau. Je dois d'ailleurs avouer qu'à mon avis, les distinctions obtenues l'ont été surtout en raison de l'évidente qualité photographique des films présentés, mais non pour celle des scénarios. Le niveau de nos scénarios n'est pas haut, quoique nous portions un grand intérêt à toute idée neuve susceptible d'aider à le relever. On a critiqué l'élément tragique ordinairement présent dans nos films; il faut cependant tenir compte du caractère très spécial de la mentalité mexicaine, pour laquelle la mort est constamment présente. Le Jour des Morts, on vend des crânes et des ossements moulés en sucre, et le climat de cette fête ne peut être compris que quand on l'a soi-même vécu. Nous considérons la mort avec respect ou désinvolture selon notre position spirituelle. Mais — si l'on me permet ce paradoxe — nous la vivons intensément.

A propos de positions spirituelles, il me paraît intéressant de noter l'importance de l'élément religieux. Un bon film en comporte toujours une touche, car la religion est aussi indispensable à la vie que l'hygiène ou l'alimentation. Je crois aussi que les cinéastes de mon pays sont un peu en

dette avec l'enfance. Il est très difficile d'agir sur un homme formé, mais on peut faire beaucoup pour répandre un esprit de fraternité universelle à l'aide de films destinés aux enfants, propres à les instruire et à ébaucher également leur éducation esthétique.

Avant de terminer, je voudrais indiquer que je ne puis être d'accord avec ceux qui soutiennent que le cinéma mexicain ne vaut que par le travail de ses photographes. Sans minimiser leur inappréciable collaboration, on doit noter que l'esthétisme est contre-indiqué au cinéma. Personnellement j'essaie de l'éviter dans mes films. Je procède moi-même aux cadrages et éclairages et donne ensuite mes instructions à l'opérateur. Je crois que la plus grande responsabilité du film incombe au réalisateur; aussi est-ce à lui que revient le devoir et le droit d'imposer, mieux que tout autre, sa conception personnelle.

Le cinéma est le plus grand des moyens de diffusion. Selon les mains en lesquelles il tombe, il peut être un facteur positif d'élévation spirituelle ou devenir un danger. Je pense pouvoir me flatter d'avoir toujours poursuivi le premier de ces buts et d'être sans cesse préoccupé de pousser plus avant dans ce que je crois être la bonne direction.

Pedro Armendariz dans une scène tragique de ROSAURO CASTRO, de Roberto Gavaldon (Mexique).

Considérations

SUR LE CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN

par Manuel Arellano

Professeur à l'Université catholique du Chili, maître de conférences à Columbia, Rutget et Los Angeles (USA). Auteur dramatique et scénariste. Directeur de la revue « Cinelandia » (Hollywood).

Lorsqu'on examine la production cinématographique de l'Amérique latine, on est inévitablement amené à se demander pourquoi le niveau artistique reste, surtout en ce moment, aussi pitoyable.

Certains affirment que ce cinéma n'a produit ni une œuvre maîtresse, ni un grand metteur en scène, ni des interprètes dignes d'attention.

Pour juste que me paraisse la première de ces observations, je crois la seconde exagérée : nous avons vu *La guerra gaucha*, *La dama duende*, *La perla* et *Maria Candelaria*; on ne peut douter des ressources exceptionnelles d'un Cantinflas, ni de la perfection du jeu à la fois souple et immobile de Dolores del Rio; pas plus que du sérieux et de la valeur artistique des travaux de Lucas De Mare et de Saslavski, de Fernandez et de Gavaldon.

Comment donc ces œuvres n'ont-elles pas eu de suite ? Pourquoi n'a-t-on vu apparaître aucune nouvelle personnalité digne d'intérêt ? Les considérations qui suivent ne seront pas vaines si elles doivent apporter leur contribution à l'étude de cette question.

Presque jusqu'à la veille de la guerre, le grand problème, pour le cinéma de langue espagnole, était d'ordre technique. Il était normal que des pays dont l'industrie était peu développée rencontrent quelques difficultés dans cet art industriel qu'est le cinéma.

C'est à peine si, dans les arts libéraux, l'Amérique latine avait trouvé à s'exprimer : dans le roman, elle avait Guiraldes et Gallegos; dans la poésie, Mme Mistral et Ercasty; dans la musique, Villalobos et Chavez. Mais il était logique qu'un art aussi lié à la machine reste dans l'enfance. (Qu'on me permette d'ailleurs ici de déclarer que les meilleurs films argentins, par exemple, datent des premières années).

Il faut rappeler, outre ces problèmes matériels, deux faits curieux : un certain dédain de la mécanique propre au tempérament des fils de l'Espagne, et aussi une indiscipline naturelle, une répugnance au travail en équipe.

Quand vous parlez avec un producteur, un metteur en scène, un scénariste ou une vedette, d'un film auquel ils ont collaboré, on vous répondra toujours à la première personne; chacun d'eux se croit responsable du succès — mais naturellement jamais du désastre — et consent à accorder au reste de l'équipe jusqu'à cinq pour cent de contribution à l'œuvre totale. Tant que l'on ne se départira pas de cette mentalité, le cinéma ne pourra progresser.

Le cinéma, dans notre pays, est en général contrôlé par un groupe de gens dont la préoccupation exclusive est de gagner de l'argent pour vivre. Il est certain que les scénaristes « désirent » écrire de bons livrets; que les metteurs en scène « aiment » réaliser de grands films et que les artistes « recherchent » les rôles intéressants. Mais la hâte que tous ces personnages mettent à transiger, pourvu qu'ils travaillent dans le film, est confondante. Ce n'est que lorsqu'on a obtenu une situation en vue dans cette industrie qu'on ose dénoncer les imperfections et refuser la médiocrité; mais jusque là — soit nécessité, soit cynisme — la majorité ne sait dire que « oui » à toute parole de ce puissant seigneur — à moins que ce ne soit une dame — qui répond à la dénomination de *producteur*.

Et là réside le point fondamental.

L'absence de l'élément de coordination, et presque de création, que doit être le directeur de production, est vraiment flagrante. Certes il en existe; mais la vérité est que très peu parmi eux réunissent le minimum d'aptitudes requises. Leur ignorance de ce que doit être un scénario ou un travail décent d'interprétation les oblige à se livrer pieds et poings liés au réalisateur.

Ceci peut parfois donner des résultats

splendides quand on a affaire à Murnau, Lubitsch ou Carol Reed; mais en dehors de tels cas, cette circonstance est fatale au film, surtout dans les pays dont la culture artistique et l'équipement industriel sont pauvres.

C'est ainsi qu'on en est venu à accepter la domination absolue de ce « monstre » appelé « réalisateur », qui parfois a été auparavant un bon aide-monteur ou éclairagiste, mais qui souvent s'est promu lui-même metteur en scène parce que le cinéma « l'intéresse ». Afin de gagner plus d'argent (en certains cas il y a aussi le sincère désir de se perfectionner), cet homme, qui n'a jamais écrit une nouvelle ou un article, se lance dans le découpage, et prend à son compte le scénario sous le prétexte, quelquefois exact, que les responsables de celui-ci n'ont su écrire qu'une histoire incohérente. Mais ce prétendu réalisateur, au lieu de prendre conseil d'un écrivain de métier, entreprend d'altérer l'intrigue (« il me faut beaucoup d'action ! ») transforme la psychologie des personnages (si encore il sait ce que le mot signifie) et écrit un dialogue digne d'une cuisinière qui se croit appelée à la haute poésie.

Les films sont élaborés, conçus et réalisés dans une furieuse improvisation. Le scénario est prêt le premier jour du tournage — et même pas toujours —; le réalisateur, qui a promis de terminer la bande en soixante jours, en prend cent dix, sans considération du budget, ce qui met le Directeur de production en incessante contestation avec les artistes pour non-paiement de salaires. Tout ceci transforme le merveilleux travail cinématographique en une histoire de fous.

Et qu'on ne croie pas que je travestisse la réalité : je peux citer des douzaines de noms et d'exemples, au cas où quelqu'un me taxerait de la moindre exagération. Il est évident que je fais abstraction du cinéma mexicain dont je ne connais pas le fonctionnement interne.

L'inégalité de la production est invraisemblable : ou l'on s'essaye à faire une grande œuvre — cas rarissime —, ou l'on prête au public une mentalité d'enfant — sinon de retardé mental. On allègue que la culture de ce public exige des films sans valeur. Cette affirmation impudente est confirmée par le succès des bandes américaines, françaises et italiennes. Le vrai manque de culture se trouve chez les cinéastes eux-mêmes.

On a produit quelques films excellents dans le passé, et il y a des artistes et des réalisateurs de qualité. Quand viendra l'heure où l'élément indispensable de coordination, le Producteur, sera une réalité ?

Ne croyez-vous pas que l'absence de ce chef d'équipe maintient le niveau du cinéma de langue espagnole à un niveau pitoyable ?

Vue générale des studios et laboratoires de la maison Sono Film (Argentine).

CAVALCANTI AU BRÉSIL

Tous nous connaissons le metteur en scène brésilien Alberto Cavalcanti dont le nom est définitivement lié à l'évolution du documentaire. Il est aussi l'auteur d'œuvres aussi importantes que *Dead of night* (*Au cœur de la nuit*), *Nicholas Nickleby*, *They made me a fugitive* (*Je suis un fugitif*).

Après avoir été l'un des maîtres du cinéma anglais, il est revenu dans son pays au bout de trente-cinq ans d'absence.

Cette visite, au cours de laquelle il a été accueilli avec enthousiasme par les clubs de cinéma brésiliens, l'a amené à envisager dans le cadre d'une firme privée, la « Vera-Cruz », de rénover le cinéma national en remédiant à l'insuffisance des recettes ainsi qu'aux goûts complaisants et superficiels du public. Débordant le cadre de l'entreprise privée, Cavalcanti se consacre maintenant à la réorganisation du cinéma brésilien dans le cadre de l'Etat.

Ses projets sont facilités par l'avènement d'un gouvernement qui désire procéder à d'importantes réformes et a donné à cet effet des pouvoirs quasi-discrétionnaires à quelques hommes, véritables personnages-clés à qui leurs capacités permettent de faire confiance.

Cette union de tous les efforts, qui a presque l'allure d'une croisade, a, entre autres, abouti à la rencontre du célèbre cinéaste avec des membres du service « cinéma » de l'Action catholique brésilienne.

Eliane Lage dans CAIÇARA, film d'Adolfo Celi, produit par Cavalcanti (Brésil).

RESPECT DU PUBLIC ET DIRIGISME ESTHETIQUE

Cavalcanti a toujours réalisé ses films avec le souci de s'adresser au grand public, et ce souci prime délibérément la recherche de nouveaux moyens d'expression. C'est en partant du goût actuel du public qu'il espère élever celui-ci, en améliorant lentement mais sûrement le niveau artistique des films nationaux. Ce fameux principe du « respect du public » trouve son application dans le premier film de Cavalcanti tourné par la « Vera Cruz », *Caiçara :* les éléments habituels du « thriller » populaire y sont présents, avec leur cortège de violences, de débauche et de sensualité, qui satisfait les goûts du public moyen; mais la forme artistique en est particulièrement soignée.

Cet effort vers la qualité se caractérise notamment par l'organisation d'une *censure esthétique*. Au delà des critères d'ordre purement moral utilisés jusqu'à présent par la censure officielle et par certains milieux religieux, Cavalcanti subordonnera la circulation des films nationaux à l'exigence d'un *minimum esthétique*.

Il est possible que le projet actuellement à l'étude, qui réunirait dans une même commission de censure tous les pouvoirs de contrôle actuellement existants, expose le cinéma aux graves dangers du dirigisme. D'autre part, il y a dans les conceptions de Cavalcanti un curieux compromis entre les exigences artistiques du cinéaste et son respect pour les goûts esthétiques du public populaire.

LE PROBLEME DU FILM RELIGIEUX

Les projets de Cavalcanti s'étendent également au domaine du cinéma religieux, qui devra utiliser les ressources remarquables de l'histoire du christianisme et, par la profondeur du contenu humain du film, mettre à la portée des masses le message spirituel transcendant de l'Eglise. Les vies des grands saints, la naissance des ordres religieux, l'œuvre des pionniers de la foi chrétienne lors des croisades de jadis ou dans les pays missionnaires, sont des sujets de films tout indiqués.

A côté du *Journal d'un curé de campagne*, que son sujet sévère, dépourvu d'incidents autres que ceux de la banale vie quotidienne, semble réserver à une élite, *Monsieur Vincent* de Maurice Cloche est, selon Cavalcanti, le type même du bon film religieux. Les récits des origines chrétiennes lui paraissent une mine très riche pour le cinéma. Il est particulièrement tenté par une vie de Saint-Benoît, ce fondateur d'ordre monastique qui sut allier les plus hautes vertus contemplatives aux qualités d'un admirable organisateur, et dont la vie s'encadre dans un remarquable contexte historique.

De l'avis de Cavalcanti, dont la grande expérience dans le domaine du documentaire à large diffusion est universellement connue, l'art cinématographique, avec son réalisme très direct qui lui donne un si fort pouvoir de pénétration populaire, est l'outil spécifique qui doit permettre de répandre les enseignements éternels de l'Evangile.

CANDIDO MENDES DE ALMEIDA.

TERRA E SEMPRE TERRA, film produit par Cavalcanti et réalisé par Tom Layne (Brésil).

PRÉSENCE CHRÉTIENNE AU PREMIER FESTIVAL DE L'HÉMISPHÈRE OCCIDENTAL

par

André Ruszkowski

Punta del Este (Uruguay), mars 1951

Les derniers délégués étrangers quittent les charmants « bungalows » gracieusement mis à leur disposition par les organisateurs du Festival. Ceux-ci pourront enfin se reposer après les émotions de ces trois dernières semaines, au cours desquelles ils n'ont probablement pas dormi plus de trois heures par jour (ou par nuit). Que dis-je, ce n'est pas trois semaines, c'est trois mois d'une improvisation fébrile qui furent nécessaires pour que, au milieu des sapins paisibles de Cantagril, zone encore à peine défrichée de Punta del Este, se dresse la construction du Palais du Festival, et que, de tous les coins de ce petit Uruguay (un tiers de la superficie de la France, avec à peine 2 millions et demi d'habitants) le public afflue, avide non seulement de voir les films nouveaux, mais aussi de connaître les vedettes et autres personnalités du Cinéma.

Dans l'ambiance mondaine d'une des plages les plus en vogue de l'Amérique latine, dans un pays connu pour son esprit plutôt anticlérical, devant une sélection de films choisis sans aucune préoccupation d'ordre moral par les différentes nations participantes, qu'allaient donc faire les représentants de l'Office Catholique International du Cinéma ? Voici une question qui mérite une réponse, et nous essayerons de la donner de notre mieux.

Mais, tout d'abord, comment fut possible cette présence ? Certains s'étonneront peut-être, d'autres y trouveront cependant un bel exemple à méditer, mais ce fut la généreuse invitation du Gouvernement de Montevideo et de la Commission Nationale du Tourisme, organisatrice du Festival, qui nous a permis d'effectuer un voyage dont le prix dépassait largement nos modestes ressources.

Pourquoi a-t-on tenu à ce que nous soyons présents ?

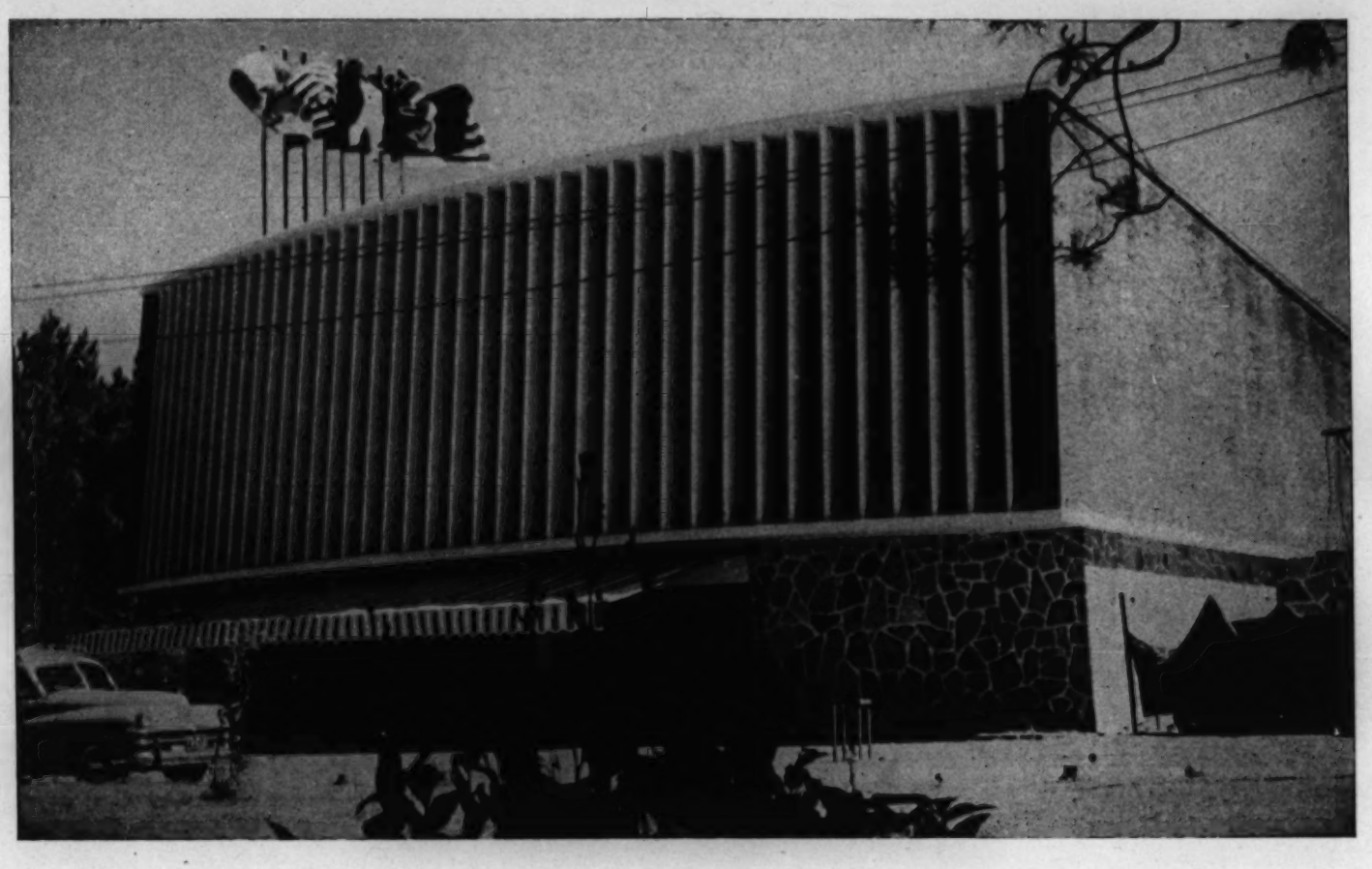
Le Président du Comité d'Organisation, S. Exc. Dr. Albert Dominguez Campora, Ministre des Affaires étrangères, a bien voulu nous le dire en nous recevant après notre arrivée :

« Votre organisation représente la recherche des valeurs spirituelles et culturelles dans le Cinéma. Vous êtes donc un élément indispensable pour que notre manifestation ne se limite pas à l'aspect commercial du film, mais prenne au contraire l'allure, que nous avons souhaitée, d'une exposition artistique qui enrichira la culture de notre pays. En attirant, par votre Prix spécial, l'attention publique vers cette catégorie supérieure de valeurs, vous nous rendez un service certainement plus grand que l'invitation que nous avons été heureux de vous adresser ».

Tout en tenant compte de l'amabilité diplomatique de ces paroles, nous croyons — sans fausse modestie, — qu'elles correspondent à une certaine réalité.

Plusieurs fois, les réactions du public et même des membres du Jury officiel, nous ont fait sentir l'intérêt suscité, par la seule présence d'un jury spécial de l'O.C.I.C., pour l'aspect moral et culturel des films présentés.

Quelques esprits chagrins se sont plaints des origines commerciales du Festival. Il paraît que certains propriétaires de terrains à Punta del Este, et en premier lieu M. Mauricio Litman, créateur de Cantagril, auraient cherché, par ce moyen, à valoriser leurs propriétés, atteintes par la crise du tourisme argentin. Quant à nous, nous ne voyons aucun inconvénient à ce que l'initiative d'un Festival vienne de motifs commerciaux. L'important, c'est le caractère de la manifestation même. Ou bien, par le choix des films,



Le Palais du Festival à Punta del Este.

par l'ambiance créée par les organisateurs et par le goût du public, le Festival dégénère en exhibition publicitaire de films ayant de toute façon une carrière commerciale assurée. C'est alors qu'il devient une entreprise inutile. Ou bien, au contraire, il permet de briser les barrières d'ordre commercial qui se dressent devant certaines productions, soit du fait de leur pays d'origine soit du fait de leur qualité spirituelle et artistique, jugée non-commerciale par certains marchands de pellicule. Alors, un tel Festival remplit largement sa mission culturelle, en contribuant au progrès du Cinéma de qualité, en obligeant les distributeurs à revoir leurs programmes et à élever le niveau de leurs importations.

Nous sommes convaincus que, grâce à la compréhension des responsables du Festival et à la collaboration de personnes sincèrement fidèles au Cinéma de qualité, au nombre desquelles figurait aussi le jury de l'O.C.I.C., la manifestation de Punta del Este a su s'élever au-dessus de l'élément bassement commercial et ouvrir la voie de l'Amérique latine à de nombreuses œuvres qui auraient beaucoup de peine à y pénétrer autrement.

Du point de vue chrétien, notre jury a créé, par sa seule présence, une préoccupation au sujet de la valeur morale des films en compétition. En jugeant avec discernement et en exigeant des candidats à son prix spécial une qualité artistique supérieure, le jury a démontré que la Foi ne constitue aucun obstacle à l'Art authentique, au contraire. On lira plus loin la motivation du Prix finalement décerné au film Intruder in the Dust.

Au cours de conversations privées, il nous a été possible de discuter plus en détail avec des non-croyants, des différents problèmes d'ordre spirituel et moral, posés par les films de la compétition, et de rectifier ainsi des opinions parfois surprenantes au sujet de l'attitude catholique concernant ces problèmes. Partout, on nous a reçus et écoutés avec beaucoup de compréhension et d'intérêt.

Grâce à l'hospitalité de Mme Edda P.V. de Anchorena, nous avons pu également rencontrer, au cours de réunions amicales, les catholiques membres des délégations officielles, et constater à quel point les préoccupe l'aspect moral de leur activité professionnelle. Une des artistes d'Hollywood, June Haver. se signala particulièrement par sa piété et par son esprit d'apostolat.

Il nous est malheureusement impossible, faute de place, de donner un compte-rendu détaillé du Festival. Notre ami Jaime Potenze, critique de « Criterio » de Buenos-Aires, membre du jury de l'O.C.I.C., vient de publier ses impressions sous forme d'un petit livre de 80 pages (1), *poussant son indiscrétion jusqu'à révéler les secrets du débat sur l'attribution du Prix ! Nous y renvoyons ceux qui veulent avoir un véritable « film » de ce Festival si sympathique pour lequel nous disons un grand merci à tous nos amis de l'Uruguay.*

Décision du jury de l'O.C.I.C. au Festival de Punta del Este

Le jury de l'Office International du Cinéma (O.C.I.C.) au Premier Festival Cinématographique International de Punta del Este a analysé les mérites des 41 films de long métrage présentés, et exprime sa satisfaction pour la présence dans beaucoup d'entre eux de problèmes importants d'ordre moral, social et spirituel.

(1) Jaime Potenze (Vagabond Jim) : **El Festival Internacional de Cine de Punta del Este** (Diario de un Jurado). Editorial Criterio, S.R.L., Alsina 840, Buenos-Aires, 1951.

Le Jury a décidé d'octroyer le prix fondé par l'O.C.I.C. et destiné au « film le plus apte à contribuer à l'élévation morale et spirituelle de l'humanité » à :

INTRUDER IN THE DUST
(L'INTRUS)

réalisé par Clarence Brown et présenté par la Metro Goldwyn Mayer (Etats-Unis d'Amérique).

Cette décision a été prise, compte tenu de la valeur morale de la thèse du film, qui exalte les concepts humains de responsabilité individuelle et sociale dans le strict accomplissement du devoir face au problème de la justice qui, dans ce cas particulier, s'applique au domaine racial.

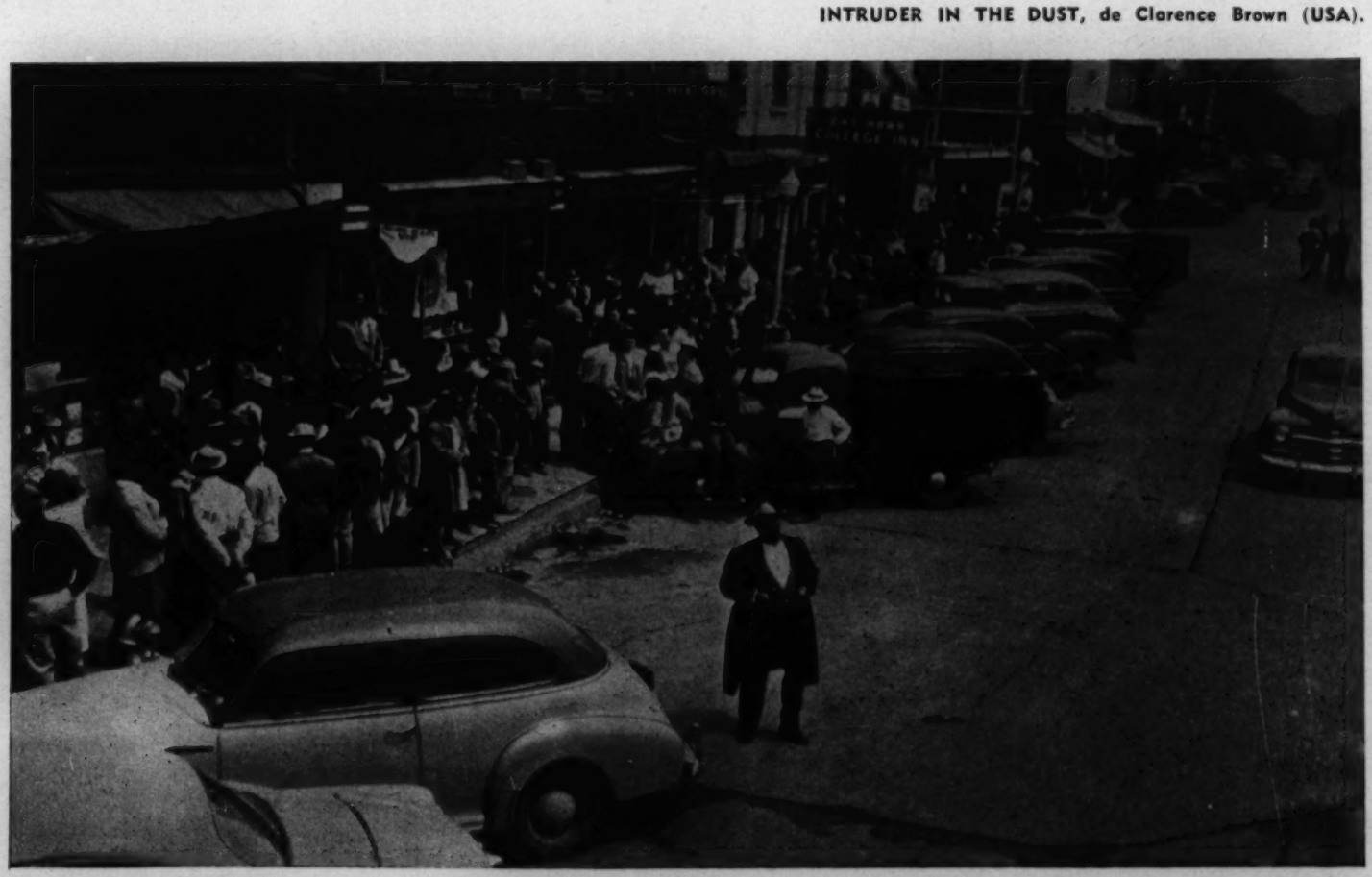
Le film possède, en outre, des mérites proprement cinématographiques qui justifient son choix.

Le Jury tient par ailleurs à indiquer que les films **Cielo sulla Palude (Ciel sur les marais)** et **Scott of the Antarctic (Scott de l'Antarctique)** n'ont pas été pris en considération dans cette décision, pour avoir été couronnés précédemment par l'O.C.I.C. au dernier Festival Cinématographique de Venise.

Punta del Este, le 5 mars 1951.

Luis Garcia Pardo, Président,
Freda Bruce-Lockhart,
Pedro Beretche Gutiérrez,
Daniel Pérez del Castillo,
Jaime Potenze,
André Ruszkowski,
Vittorio Sala.

INTRUDER IN THE DUST, de Clarence Brown (USA).



Première réunion latino-américaine de l'O.C.I.C.

Immédiatement après le Festival de Punta del Este, du 6 au 12 mars, l'O.C.I.C. a tenu sa première réunion latino-américaine à Montevideo.

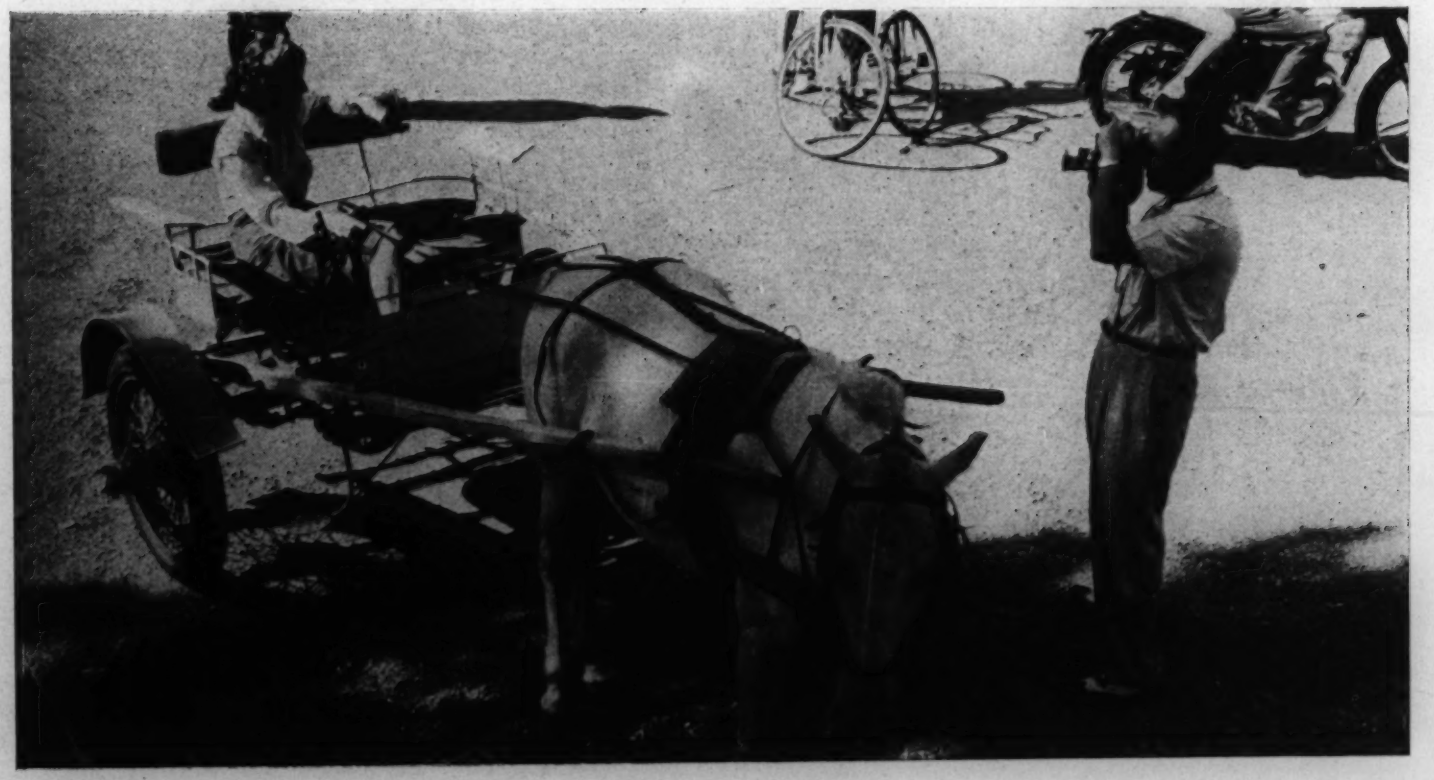
Au cours de la séance inaugurale au Club Catholique, le Président du Club, M. Ignacio Zorilla de San Martin, ainsi que le Président Général de l'Action Catholique de l'Uruguay, M. Artagaveytia, apportèrent le témoignage de l'intérêt porté par leurs organisations aux problèmes du Cinéma. Le Vice-Président du Syndicat de l'Industrie cinématographique, M. José M. Sanchez, manifesta la sympathie avec laquelle la profession suit le développement des initiatives catholiques. Le Vice-Président de l'O.C.I.C. pour l'Amérique latine, Ing. Federico Soneira, exposa les grandes lignes du programme poursuivi par l'Office et salua les délégations étrangères, au nom desquelles MM. Jaime Potenze (Argentine), José Figari Luxardo (Pérou) et Mansueto de Gregorio (Brésil) affirmèrent alors l'attachement à l'œuvre internationale catholique du Cinéma. Pour terminer, le Secrétaire Général André Ruszkowski exprima l'espoir que les dirigeants de l'O.C.I.C. mettent dans la collaboration de leurs amis latino-américains.

Dans le cadre des réunions de travail, les sujets suivants ont été traités de façon plus approfondie : Organisation des Centres nationaux (rapporteur : R. Oreiro Vazquez), Situation générale de l'O.C.I.C. (A. Ruszkowski), Création de centres de culture cinématographique (R.P. H. Kahnemann, S.J.), Critique cinématographique chrétienne (J. Potenze), Le Cinéma dans l'Education (R.P. M. Balaguer). Aspect économique du Cinéma (Arq. L. Garcia Pardo).

Des discussions très animées ont suivi chaque exposé, de même que les projections de quelques films caractéristiques : *Le Journal d'un Curé de Campagne*, *Cielo sulla Palude* (Maria Goretti), *Napoléon Bonaparte* (documentaire), *Lettre aux 3 femmes*, *Anna Karenine*, dont le dernier en séance-modèle de Ciné-Club.

Une série de conclusions pratiques furent adoptées à la fin des réunions, qui se sont déroulées avec le bienveillant appui de S. Exc. Mons. Antonio Barbieri, O.F.M., Archevêque de Montevideo qui avait honoré de sa présence certaines séances et célébré la Sainte Messe dans sa chapelle privée à l'intention des participants.

Pedro Armendariz s'est transformé en cinéaste amateur à Punta del Este.



UN FESTIVAL VRAIMENT INTERNATIONAL

CANNES 1951

par

Janick Arbois

Trente nations avaient répondu à l'invitation de la France au Festival de Cannes. On pouvait, sans faire preuve d'un pessimisme exagéré, craindre quelques difficultés liées à la situation internationale : la délégation soviétique éleva une protestation contre le film suisse de Léopold Lindtberg : Quatre dans une jeep; la Chine libérée, *film soviétique, fut retiré de la compétition par le Comité du Festival et ne dut qu'à une protestation des journalistes d'être présenté tout de même à un public restreint; mais grâce à l'inlassable courtoisie des organisateurs, aucun de ces incidents n'eut de conséquences fâcheuses pour l'atmosphère du festival.*

Il serait regrettable qu'une expérience comme celle-ci reste sans lendemain et que ce soit la dernière fois qu'un festival international *offre un éventail aussi complet de la production cinématographique mondiale. Cet effort sincère, pour être vraiment international, n'est pas le seul mérite du Festival de Cannes* 1951. *L'organisation, qui eut à souffrir les autres années de l'inachèvement du Palais des Festivals, n'a droit cette fois-ci qu'à des éloges. Dans un palais élégant et réellement confortable, délégués, journalistes et techniciens de toutes sortes ne rencontrèrent que des visages aimables et des services fonctionnant régulièrement.*

LA MEILLEURE SELECTION : LES FILMS ITALIENS

L'incontestable vainqueur de ce tournoi cinématographique est le cinéma italien qui a remporté à juste titre le prix de la meilleure sélection. Les quatre films italiens : Miracle à Milan, *de Vittorio de Sica, auquel fut attribué le grand prix du Festival,* Naples Millionnaire, *d'Eduardo de Filippo,* le Chemin de l'Espérance, *de Pietro Germi, et* Christ Interdit *de Curzio Malaparte révèlent à des degrés et avec des qualités artistiques diverses, un goût profond pour les problèmes les plus humains et vrais du monde contemporain.*

Miracle à Milan, *qui reçut également le grand prix de la Critique, allie le style réaliste de* Sciuscia *et du* Voleur de Bicyclette *à une fantaisie, à une richesse d'imagination qui n'est pas sans rappeler René Clair ou Chaplin. Cette sorte de conte populaire est pénétré d'une tendresse humaine, d'une charité même, qui ne glissent jamais dans la mièvrerie grâce à la finesse des inventions comiques.*

UN FILM SUEDOIS DE GRANDE CLASSE

Miracle à Milan *partage avec* Mademoiselle Julie *le Grand Prix de Cannes.* Mademoiselle Julie, *film suédois, est fort intéressant par son interprétation et les qualités de sa réalisation. Mais le sujet — une jeune châtelaine, au cours d'une nuit de fête populaire, se laisse séduire par un valet et se suicide — adapté d'une pièce de Strinberg, déroute par sa violence, parfois même sa grossièreté. Le contraste entre cette violence des sentiments et des passions, l'atmosphère étrange et sensuelle de la fête nocturne et la pure et idyllique poésie de certaines images, choque parfois notre sensibilité, mais il offre une admirable toile de fond au personnage bizarre de* Mademoiselle Julie, *si cruellement imaginé par Strinberg. On peut admirer les qualités esthétiques de ce film, la beauté des images, l'art des interprètes; l'amertume, la cruauté et l'amoralité du sujet ont quelque chose d'irréel qui ne parvient pas à forcer l'indifférence du spectateur.*

LE CINEMA AMERICAIN : QUALITE MAIS PAS DE REVELATION

Le cinéma américain était représenté par quatre grands films; seul Eve... (All about Eve) *figure au palmarès. Il apporte à Bette Davis le prix de la meilleure interprétation féminine, parfaitement justifié par un talent qui n'a plus besoin de faire ses preuves, mais qui n'écrase pas celui d'Ann Baxter, tout à fait remarquable dans le rôle difficile d'Eve, jeune comédienne ambitieuse qui cache sa volonté de réussir sous une apparence modeste*

et douce. Le jury a sans doute voulu marquer par son « prix spécial » qu'il avait apprécié la qualité de ce film : scenario original, interprétation homogène et parfaite, découpage habile. La réalisation est de L. Mankiewicz.

LE CINEMA ANGLAIS : PSYCHOLOGIE ET CHOREGRAPHIE

Le prix de la meilleure interprétation masculine a été attribué, à l'unanimité sans doute (car je ne suis pas dans le secret des délibérations du jury), à l'acteur anglais Michael Redgrave pour son rôle du professeur déçu, amer et malchanceux de l'Ombre d'un homme (The Browning version) *auquel fut attribué également le prix du meilleur scénario. C'est un excellent film psychologique comme savent en faire les Anglais. Pas un mot de trop, pas un geste superflu. L'émotion, discrète, filtre à travers un visage ingrat et impénétrable, mais le personnage nous est pourtant livré avec tous ses secrets.*

Aux antipodes de ce genre psychologique, l'Angleterre présentait les somptueux et coûteux Contes d'Hoffmann *de Michael Powell et Eric Pressburger. Les meilleurs moments sont les ballets dansés par Moira Shearer et Ludmilla Tcherina. Ce film, ennuyeux peut-être dans ses parties chantées pour ceux qui ne sont pas grands amateurs d'opéra, démontre après* les Chaussons rouges *le parti que l'art chorégraphique peut tirer d'une alliance avec le cinéma : la danseuse libérée de toutes les contingences devient un être prodigieux, irréel, infatigable; le chant se mêle à la danse d'une manière intime, le décor, les truquages apportent à la chorégraphie le jeu de leurs sortilèges. C'est sans doute cette expérience et la voie qu'elle ouvre au cinéma que le jury a voulu souligner par son prix exceptionnel attribué aux* Contes d'Hoffmann.

BUNUEL AU MEXIQUE

Signalons encore le film mexicain, les Oubliés, *très applaudi à Cannes, œuvre de Luis Bunuel à qui la critique décerna une récompense spéciale pour l'ensemble de sa carrière cinématographique. Ce film, qui a reçu à Cannes le prix de la meilleure réalisation, joue dans l'œuvre de Bunuel un rôle un peu analogue à celui d'*Orphée *dans l'œuvre de Cocteau. On y retrouve des thèmes poétiques chers à Bunuel et on y reconnaît le style de l'auteur du* Chien Andalou. *Mais le sujet n'a rien de surréaliste. Il s'agit de l'histoire d'une bande d'enfants abandonnés à leur misère matérielle et morale, qu'une fatalité, un destin impitoyables poussa au crime. Moins systématique, la vision de cette sombre réalité n'en aurait pas été moins émouvante. L'accumulation de coïncidences malheureuses et l'étalage de violence (car certaines scènes ont pu faire prononcer le mot de sadisme) ressemblent trop ici à un procédé poétique pour être supportables lorsqu'on aborde un pareil sujet.*

LES PRIX DE CONSOLATION

La France n'a pas remporté à Cannes d'autre prix que celui attribué à Kosma pour la musique de Juliette ou la Clef des songes, *un film de Marcel Carné qui n'a pas apporté tout ce qu'on pouvait attendre d'un tel auteur.* Edouard et Caroline *de Jacques Becker est une excellente comédie satirique qui aurait peut-être mérité quelque mention pour l'adresse de sa réalisation, la finesse de son dialogue et la sûreté de son interprétation.*

Prix de consolation aussi, celui du meilleur décor, à Moussorgsky, *film soviétique de Grégory Rochal.*

Un film, Le dernier cheval, *permet de penser que le cinéma espagnol n'était que partiellement représenté et qu'il a des réserves d'humour et de verve à nous faire connaître.*

PALMARES ET BILAN D'UN FESTIVAL

Le palmarès a dans l'ensemble satisfait à la fois la critique et le public de Cannes. Il a manifesté une préférence assez nette, et dont nous ne pouvons manquer de nous féliciter, pour les films porteurs d'une certaine chaleur humaine : foi en la vie, sympathie et même charité à l'égard des opprimés, des pauvres, espérance lucide des personnages en une amélioration possible de leur sort. Que le jury, d'accord en cette occasion avec le public, ait résolument éliminé, comme le dit J.L. Tallenay dans Radio-Cinéma, « les jeux intellectuels, fantastiques ou psychologiques, les dissertations de propagande, moralisatrices ou politiques, l'exploitation des recettes politiques ou comiques », donne au palmarès de ce Festival une signification particulièrement importante.

LES FILMS SUR L'ART

La production des films d'art a pris soudain en France un développement remarquable : en ajoutant aux arts plastiques les arts littéraires et musicaux, on compterait peut-être, en ce moment, vingt films récemment achevés ou en cours. Cependant en Italie, Luciano Emmer et Enrico Gras continuent leur belle série de films « de peinture »; la Belgique produit peu mais conserve un bon rang avec des œuvres très méditées; l'Allemagne, déjà, dans la renaissance de son cinéma, fait une part à la réalisation des films sur l'art. De Grande-Bretagne, quelques œuvres sont venues prouver que ce genre de sujets connaît un certain intérêt **(l'Apocalypse de Saint-Jean d'après Dürer,** par H.-G. Gasparius). Aux Etats-Unis enfin, cette production paraît abandonnée aux seuls « grands indépendants » d'avant-garde.

Nous parlerons surtout de quelques récentes productions françaises qui annoncent une nouvelle conception très originale et ambitieuse du film d'art.

LE MONT SAINT-MICHEL

Les films d'art avaient d'abord adopté la formule simple de la « promenade filmée » à travers les salles d'un musée ou d'un monument historique. D'autres œuvres étaient des reportages sur un artiste et ses travaux. Ces productions superficielles et futiles sont à présent dépassées.

C'était en s'écartant de cette formule trop facile que, déjà, en 1936, Maurice Cloche avait réalisé son fameux film **le Mont Saint-Michel,** exemple d'étude intelligente, fine et précise d'un monument. Œuvre assez remarquable, et qui d'emblée avait fait sensation.

De même, **Rubens et son Temps** (1938), œuvre importante que M. René Huyghe, conservateur des peintures au Musée du Louvre, avait réalisé avec Alexandre Fabri, mêlait intimement à la description et à l'information un arrière plan discret mais solide d'analyse du caractère et de l'esprit. Les négatifs en couleurs ayant été détruits à Londres au cours des bombardements, le film n'est plus visible à présent qu'en copies noir et blanc.

A la même époque, Jean Tedesco — qui avait été poète et qui s'en souvenait — consacrait un film à **Le Nôtre, Jardinier de France** (1938), où se rencontraient des vues animées de plans, de gravures, de fonds de tableaux et les aspects actuels des jardins et des parcs.

Mais le film d'Henri Membré : **Antiquités égyptiennes** (1938) enregistrait simplement une promenade-type à travers les salles d'Egypte du Louvre. A la même formule appartient **la Sculpture française,** réalisé par Maurice Cloche en 1949 : promenade filmée dans les salles de la statuaire française du XII[e] au XV[e] siècle au Louvre. En dépit de quelques recherches d'éclairage, de tels films, qui peuvent être d'utiles compléments aux cours d'Histoire de l'art, représentent pour nous l'abandon du cinéma.

En haut : GUERNICA, le tableau de Picasso qui a inspiré le film d'Alain Resnais.

DE MEMLING A GIOTTO

C'est dans les mois qui précédèrent la guerre qu'apparurent, venant de Belgique, **Memling** et **l'Agneau mystique** d'André Cauvin, réalisés en vue de l'Exposition de New-York 1939. On s'accorde à y reconnaître l'annonce d'un nouveau style de films sur l'art. Ces deux ouvrages étaient un exemple d'étude en profondeur d'une peinture par l'analyse et le dénombrement des détails et par le rapprochement des motifs empruntés par le peintre à l'univers réel ou mystique dont se nourrissaient son imagination et celle de son époque On incline à penser à présent, que cette recherche et cette mise en évidence du détail, constituent une dissociation abusive et trop systématique de l'ensemble.

C'est lors du mémorable Congrès de Bâle, à l'automne de 1945, que furent révélés, hors d'Italie, les premiers films de Luciano Emmer et Enrico Gras : **Le Drame du Fils de l'Homme** (Giotto à Padoue), **Guerriers** (les trois « Batailles de San Romano » d'Ucello), l'**Histoire du Paradis terrestre** (Jérôme Bosch) et le **Cantique des Créatures** (Giotto à Assise). Ces films, réalisés avec une parfaite fidélité et une grande finesse de sentiment, ont développé une théorie et une technique spéciales, et purement cinégraphiques, pour restituer le mouvement de la narration au **fait** arrêté, stabilisé par le peintre. Un commentaire sobre et très étudié, des musiques très habiles demandées généralement à M. Roman Vlad, contribuent, avec les effets d'une science raffinée du montage, à reconstituer la progression dramatique du récit, sans aucune intervention, même dans les moments les plus intenses, d'éléments étrangers à l'œuvre peinte.

Depuis, MM. Emmer et Gras ont réalisé **La Légende de Sainte-Ursule** d'après les Carpaccio de Venise. **Le Ballet du Printemps,** d'après Botticelli, anime les personnages de « la Naissance de Vénus », de « Pallas et le Centaure », du « triomphe du Printemps », que le peintre, en son temps, avait empruntée aux spectacles dansés et mimés fort à la mode à la cour des Médicis.

Vers le même temps commença à être connu également le grand film tourné en 1940 par Curt Œrtel à Florence et à Rome sur **Michel Ange :** essai de reconstitution dramatique de la vie et de l'œuvre de Michel-Ange, réalisé avec ampleur et avec de remarquables effets visuels et sonores. Un peu touffue, et chargée parfois de digressions, l'œuvre toutefois reste constamment fidèle à l'expression cinégraphique.

RODIN, MAILLOL ET MATISSE

Pendant la guerre même, la France connut une véritable floraison du Documentaire. Le film d'art n'en est pas absent, avec les films de René Lucot : **Rodin** (1942) lié davantage à la narration de faits — qu'à une étude critique visuelle de sa manière; puis **Avec nos Tailleurs d'images** (1943), reportage sur les principaux sculpteurs vivants : Belmondo, Wlérick, Niclausse, Despiau. Dans le même style on vit **La Nuit des Temps** (Roger Verdier, 1942) consacré aux peintures rupestres de la grotte de Lascaux.

Marco de Gastyne (1943) avec **l'Ecole de Barbizon** a su donner un agréable « reportage rétrospectif » sur les peintres de Fontainebleau, tourné sur les lieux mêmes où ils travaillaient.

L'idée de filmer l'aspect physique et le cadre familier des artistes avait déjà inspiré naguère à M. Sacha Guitry, ses fameux enregistrements de Monet, de Rodin, de Renoir, dont la sincérité sans apprêt, la vérité à l'état pur, sont bouleversantes.

Jean Lods avec **Maillol** (1944) voulut aller plus loin; tournant sur place à Banyuls — peu de semaines avant la mort tragique de l'illustre sculpteur — il voulut confronter l'artiste avec le cadre local de sa vie et de son inspiration. Son film suivant, **Aubusson** (1946), adopte la formule du reportage pour présenter l'activité de la manufacture de tapisseries; le film, sans doute, s'étend avec trop de complaisance à la personne de l'actuel directeur des ateliers, M. Lurçat. De **la Provence de Paul Cézanne** (Pierre Céria, 1946) on retiendra surtout les rapprochements de quelques toiles du maître avec les paysages qui les ont inspirées, manifestant avec clarté les jeux des structures géométriques stylisatrices. **Matisse** de François Campaux (1945) souffre de l'abus verbal du commentaire « lyrique » et de l'emphase de l'accompagnement musical emprunté à César Franck; on retiendra cependant les passages consacrés à l'étude du métier du peintre et surtout la séquence de la main traçant une figure au ralenti.

Au cours des deux années 1947 et 1948 apparurent trois ouvrages beaucoup plus ambitieux et qui vont ouvrir au film d'art des voies nouvelles. Voici **le Monde de Paul Delvaux** (1947) de Henri Storck : s'écartant de la formule des films d'Emmer et Gras, M. Storck nous entraîne dans un véritable voyage dans l'univers particulier du peintre surréaliste. Presque aussitôt fut révélé le **Rubens** de Paul Haesaerts et Henri Storck, qui appartient au genre didac-

RUBENS de Paul Haesaerts et Henri Storck (Belgique).

tique et qui constitue un essai d'application du cinéma à l'Histoire de l'art. Les tableaux viennent de Paris, Londres, New-York, Madrid, Munich se confronter sur l'écran; les rapprochements et les comparaisons sont matérialisés par des superpositions, des juxtapositions, avec reports, changements d'échelle. Des schémas animés, réalisés par Daniel Sarrade à Paris, éclairent l'exposé. Certes, cette dissection raisonnée, dissipe et annihile, dans la première partie, la surnaturelle poésie de l'univers du peintre. Mais à la fin du film, la puissance extraordinaire des compositions, l'abondance et l'intensité de vie rompent toutes digues, entraînées par le mouvement du film en un déferlement réellement prodigieux.

Dans le même esprit, et suivant la même technique, M. Paul Haesaerts a présenté récemment **De Renoir à Picasso** (Prix du film d'art au Festival de Venise 1950), également didactique, qui souligne et caractérise trois tendances caractéristiques de l'art moderne français : Auguste Renoir ou l'art charnel, Georges Seurat ou l'art intellectuel, Picasso ou l'art passionnel.

VAN GOGH, GUERNICA ET GAUGUIN

Mais c'est avec le **Van Gogh** d'Alain Resnais que le film d'art s'ouvrit soudain un domaine nouveau, adoptant une formule originale et spécifiquement cinégraphique. **Van Gogh** — que M. Resnais a préparé avec MM. Gaston Diehl et Robert Hessens — est composé uniquement de fragments de tableaux du peintre. Animée par le rythme cinématographique, ces visages et ces arbres peints et ces maisons peintes, se chargent d'intenses valeurs spirituelles et dramatiques. L'évolution de l'œuvre du peintre équivaut à l'évolution de sa vie. Envoyé à la Biennale de Venise-1948 il reçut, ex-æquo avec **Rubens,** le Grand Prix du film d'art.

Depuis, Alain Resnais, allant plus loin encore, a réalisé **Guernica,** d'après le tableau de Picasso commémorant la destruction, au cours de la guerre civile d'Espagne, de l'antique cité historique des Basques. Pour Alain Resnais, ce tableau, dépassant « l'anecdote », devient le symbole même du caractère, de l'inspiration, de l'œuvre de Picasso, « peintre de la destruction et de la mort ». Le film représente un point extrême où se porte le cinéma dans la transposition et l'idéalisation de ses éléments d'expression.

M. Resnais ensuite a réalisé une étude sur **Gauguin,** préparée avec M. Gaston Diehl, dans la formule de **Van Gogh,** et qui montre la vie du peintre par ses tableaux.

Dans deux films récents, MM. Aurel et Lo Duca reprennent et développent l'un et l'autre

la technique inaugurée par Aain Resnais. **Fêtes galantes** (Watteau) est une recherche de l'esprit même de Watteau dans ses toiles. Plusieurs séquences sont extraordinaires : telle l'animation de l'Escarpolette, par champ et contre-champ, et les « découvertes » sur les paysages lointains. **Rousseau le Douanier** (Lo Duca) est une autre belle réussite.

Les autres films récents qu'il faut mentionner à présent appartiennent à des formules plus simples. **Les Gisants** (J.-F. Noël) illustre un commentaire un peu trop éloquent avec un beau choix d'images des tombes royales françaises à effigies; **l'Evangile de la Pierre** (André Bureau), de même, illustre un récit par Daniel-Rops de la vie du Christ, au moyen d'images de sculptures prises aux porches de nos églises, ou sur les moulages du Trocadéro...; mais d'imprudents mélanges d'époques et de styles nui sent quelque peu à la poésie et même à la sincérité du film. **Images médiévales** (William Novik) a été magistralement réalisé en couleurs sur les Manuscrits de la Bibliothèque Nationale; et l'auteur a trouvé dans les enluminures naïves, sincères et minutieuses, les éléments d'un reportage « rétrospectif » sur les activités et le mode de vie de nos ancêtres.

Le film de Gaspar Huit sur **Maurice Utrillo** retrace les péripéties diverses de l'existence passablement dramatique du peintre. Tour à tour puéril, feuilletonnesque et cruel, le film laisse entier (par oubli ou par insuffisance) le mystère de l'inspiration du peintre.

Braque (André Bureau) adopte la formule du reportage d'atelier, un peu superficiel.

Plus simple, plus direct, plus vrai et dépourvu de toute littérature, **Visite à Picasso** (Paul Haesaerts) est un reportage : nous visitons l'atelier de Picasso à Vallauris, et son Musée au château d'Antibes. Ce film a reçu l'un des trois Grands prix du Film d'art au Festival de Venise-1950.

D'autres réalisations ont été faites récemment : biographies d'artistes, présentations didactiques d'œuvres, ou études critiques : **Bourdelle** de René Lucot, **Toulouse-Lautrec** de Robert Hessens, **Rouault** de l'abbé Morel et Frédérique Duran, **Colette** de Yannick Bellon, **Le Groupe des Six** de Jean Lods, **André Gide** d'Allégret, **Claudel** d'André Gillet, **Stéphane Mallarmé** de Jean Lods et G. Bounoure, **Le Père Hugo** de Roger Leenhardt, **L'affaire Manet** de Jean Aurel...

★

Un telle vogue du film d'art ne laisse pas que d'être un peu inquiétante, quand on songe à quelles altitudes doivent s'établir les correspondances et les accords entre le cinéaste et le personnage qu'il étudie. Combien de ces ou-

Ce tableau du Douanier Rousseau figure dans le film de Lo Duca.

vrages seront réellement valables ? Nous permettra-t-on de dire, par exemple, que certains films « d'art », s'écartent d'eux-mêmes de notre préoccupation : telle **la Passion selon St-Mathieu,** d'après l'Oratorio de J.-S. Bach, (E. Marischka) : monstre de confusion inspiré par le goût le plus faux; également le **Carpaccio** d'Umberto Barbaro (1948), qui applique la technique de la décomposition de Cauvin pour **l'Agneau mystique,** mais sans assez de discernement et de tact, et comme si l'auteur n'avait pas vu les films ultérieurs de ses compatriotes Emmer et Gras.

Mais même dans les cas les plus satisfaisants, l'étude analytique d'une peinture par la camera fait apparaître de graves lacunes et des défauts sérieux. Elle annihile le sentiment de l'ensemble et dissocie l'ordonnance des parties et des détails, ce qu'on appelle la **composition,** et détruit le sens de l'échelle. D'autre part, enfin, les vies romancées d'artistes sont, traditionnellement, un genre cinématographique futile. Plus que les films de peinture animée ou de biographie, le film de critique d'art doit se

A g. en haut : photo de travail de MAILLOL, film de Jean Lods.
En dessous : UTRILLO, de Gaspar Huit.
A dr. en bas : BOURDELLE, de René Lucot.

développer, et son utilité est évidente. Par lui, l'enseignement oral se lie intensément à l'exemple; grâce à lui, on parle aux élèves, enfin, des choses qu'on leur montre.

Constatons enfin que le film d'étude artistique présente un inconvénient « spécifique » : c'est l'inévitable déformation provoquée par la prépondérance des horizontales sur les verticales, et que détermine la forme même du rectangle de l'écran. La sculpture surtout souffre de cette distorsion. Cet effet se produit de même au théâtre, où la forme du cadre de scène impose une conséquence analogue.

La couleur permettra peut-être d'échapper è cette déformation géométrique, en retrouvant les effets de « composition pyramidale » imaginés et codifiés naguère par Raphaël, avec ses Saintes-Familles, dont les bleus, les jaunes et les verts ordonnent des « perspectives chromatiques » complétant et exaltant les schémas triangulaires.

Les développements du film sur l'art, ainsi restent liés aux plus hautes ambitions du cinéma.

PIERRE MICHAUT

Images extraites de GUERNICA et VAN GOGH, films d'Alain Resnais. A droite : L'EVANGILE DE LA PRIERE, d'André Bureau.

vrages seront réellement valables ? Nous permettra-t-on de dire, par exemple, que certains films « d'art », s'écartent d'eux-mêmes de notre préoccupation : telle **la Passion selon St-Mathieu,** d'après l'Oratorio de J.-S. Bach, (E. Marischka) : monstre de confusion inspiré par le goût le plus faux; également le **Carpaccio** d'Umberto Barbaro (1948), qui applique la technique de la décomposition de Cauvin pour **l'Agneau mystique,** mais sans assez de discernement et de tact, et comme si l'auteur n'avait pas vu les films ultérieurs de ses compatriotes Emmer et Gras.

Mais même dans les cas les plus satisfaisants, l'étude analytique d'une peinture par la camera fait apparaître de graves lacunes et des défauts sérieux. Elle annihile le sentiment de l'ensemble et dissocie l'ordonnance des parties et des détails, ce qu'on appelle la **composition,** et détruit le sens de l'échelle. D'autre part, enfin, les vies romancées d'artistes sont, traditionnellement, un genre cinématographique futile. Plus que les films de peinture animée ou de biographie, le film de critique d'art doit se

A g. en haut : photo de travail de MAILLOL, film de Jean Lods.
En dessous : UTRILLO, de Gaspar Huit.
A dr. en bas : BOURDELLE, de René Lucot.

développer, et son utilité est évidente. Par lui, l'enseignement oral se lie intensément à l'exemple; grâce à lui, on parle aux élèves, enfin, des choses qu'on leur montre.

Constatons enfin que le film d'étude artistique présente un inconvénient « spécifique » : c'est l'inévitable déformation provoquée par la prépondérance des horizontales sur les verticales, et que détermine la forme même du rectangle de l'écran. La sculpture surtout souffre de cette distorsion. Cet effet se produit de même au théâtre, où la forme du cadre de scène impose une conséquence analogue.

La couleur permettra peut-être d'échapper è cette déformation géométrique, en retrouvant les effets de « composition pyramidale » imaginés et codifiés naguère par Raphaël, avec ses Saintes-Familles, dont les bleus, les jaunes et les verts ordonnent des « perspectives chromatiques » complétant et exaltant les schémas triangulaires.

Les développements du film sur l'art, ainsi restent liés aux plus hautes ambitions du cinéma.

PIERRE MICHAUT.

Images extraites de GUERNICA et VAN GOGH, films d'Alain Resnais. A droite : L'EVANGILE DE LA PRIERE, d'André Bureau.

FILM 16mm

SON DEVELOPPEMEMT EN VUE D'UNE LARGE UTILISATION

Le film étroit de 16 mm fut créé voilà un peu plus de vingt-cinq ans. Un fait détermina essentiellement son introduction : les très hauts frais liés au film de format normal interdisaient d'attendre une extension de la branche du film d'amateur.

Si l'on voulait provoquer un changement de cette situation, il était nécessaire de prévoir un format d'image qui permît de réduire sensiblement la longueur de film nécessaire pour un temps de projection déterminé. On y parvint en ramenant aux 2/5e la hauteur de l'image. Le rapport de proportions courant pour la projection d'un film étant de 3/4 entre la hauteur et la largeur, il s'ensuivit forcément que la bande de film devenait moins large.

La pellicule coûta meilleur marché, mais les avantages économiques qu'on avait recherchés ne se limitèrent pas là; ils eurent une influence propice sur les appareils, car le pas de changement des images devint plus petit, la bande plus étroite, ce qui permit de fabriquer pour la prise de vues et la projection des matériels plus légers. Enfin et surtout, le film étroit fut dès le début composé de matériaux incombustibles ce qui amena la disparition des installations fort dispendieuses contre l'incendie.

L'excellence du format de 16 mm se confirma de telle sorte que sa portée d'utilisation s'élargit de façon permanente. Au bout de quelques années, les missions culturelles et éducatrices du cinéma furent en grande partie assumées grâce au film étroit, tandis que la branche amateur se cantonnait de plus en plus dans le 8 mm.

L'avènement du film sonore obligea à établir sur la pellicule un tracé du son en dehors de l'image. Dans le film normal de 35 mm, cette question fut résolue par une réduction de l'image et l'aménagement du son dans l'espace gagné. Image et son se trouvaient alors entre les deux rangées de perforations. La réduction de l'image amena une perte de qualité et de luminosité qui se révèla supportable et fut compensée au fur et à mesure par des moyens techniques appropriés.

Il en alla autrement avec le film de 16 mm. S'engager sur la même voie aurait conduit dans son cas à réduire presque de moitié la surface de l'image et aurait exclu par conséquent de larges domaines d'emploi pour le film de 16 mm. On se trouva donc contraint de renoncer à une rangée de perforations pour placer la piste sonore sur l'espace ainsi conquis.

Il fallut malheureusement consentir à une aggravation des conditions techniques dont cette solution ne représentait qu'un compromis.

Toutes les tentatives pour remplacer le film étroit de 16 mm par un film de 17 mm 5 ou de 21 mm de large afin de conserver le format de l'image méritent la plus grande attention. Mais elles ne passeront qu'à grand peine dans la pratique parce qu'il est impossible ou qu'il coûte trop cher de transformer les millions d'appareils à film étroit qui existent. D'autre part il faudrait alors songer à la manière d'exploiter les copies de 16 mm disponibles.

Par suite de la suppression d'une rangée de perforations, l'entraînement des images repose évidemment sur celle qui demeure. Il en résulte fatalement une usure très élevée de la pellicule dont la durée d'existence est raccourcie. S'ajoutant à l'élément d'entraînement du film, le dispositif d'enroulement a sur l'usure des perforations une action d'autant plus importante que le diamètre de la bobine est plus grand. Ceci provient du fait qu'un embrayage à glissement entraîne la bobine qui exerce ainsi par l'intermédiaire de la pellicule une traction permanente sur les dents du rouleau d'entraînement. Dans les bobines de grand format, cette traction est souvent beaucoup plus puissante que celle qui s'exerce sur l'élément de déroulement.

Le film étroit de 16 mm étant depuis quelques années de plus en plus utilisé pour des fins professionnelles, dans les cinémas en particulier, il a fallu nécessairement construire des appareils de projection qui soient d'une part adaptés à l'emploi dans les salles, et d'autre part réduisent au minimum l'usure du film, tout en fournissant un usage élevé.

Les possibilités de vente liées à l'emploi professionnel ont seules permis de développer l'étude de tels appareils. Du même coup furent créées les conditions nécessaires pour introduire largement dans d'autres domaines le film étroit de 16 mm. L'emploi sur une vaste échelle n'a de sens que s'il présente par rapport à l'utilisation du film normal des avantages économiques appréciables et si une haute qualité d'image et de son est garantie. Ces exigences contraignent à répondre à une série de conditions techniques dans la construction des projecteurs. Les plus importantes sont les suivantes :

1° La machine doit être susceptible d'une installation permanente et de projections ambulantes.

2° Il doit être possible de présenter avec un seul appareil un programme de deux heures sans interruption.

3° L'appareil doit assurer la meilleure préservation du film.

4° En ce qui concerne la stabilité et la durée d'existence, il convient d'adopter les normes des meilleurs projecteurs pour films normaux.

5° Bien que la fin à atteindre réclame des intensités de lumière élevées, il faut pouvoir employer une lampe à incandescence.

6° L'appareil doit permettre aussi la projection d'images fixes.

7° La consommation d'énergie de l'appareil, y compris celle de l'amplificateur, doit être assez basse pour qu'on puisse relier le projecteur à une prise de courant normale.

8° L'amplificateur doit être spécialement construit pour la projection de films étroits.

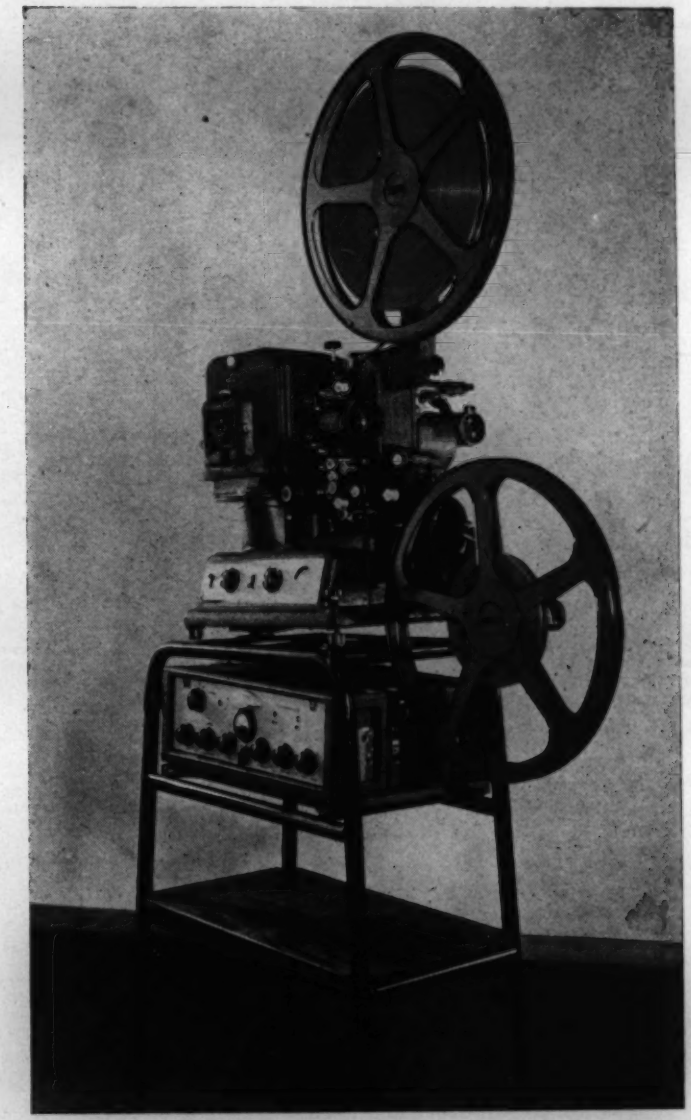
L'appareil représenté sur les photos ci-jointes a été étudié en tenant compte des points énumérés.

Le projecteur est posé incliné sur une table à pieds allongeables. L'amplificateur spécial, où est encastré le redresseur des lampes du son, se trouve en dessous. L'installation emballée, y compris le haut-parleur, se compose de quatre boîtes et de la table.

L'appareil est équipé de bobines qui peuvent dérouler 1200 mètres ce qui permet la représentation ininterrompue d'un film pendant deux heures. Les installations déjà connues provoquent, on le sait, de considérables difficultés dans le bobinage de films aussi longs car, lorsque le film commence, la traction qu'il exerce sur la bobine d'enroulement varie avec le diamètre de la bobine et l'on doit

s'attendre à de graves dégâts de perforation. Dans le projecteur représenté ici, on s'est préoccupé de garder constante pendant toute la durée du déroulement cette traction du film; elle est d'environ 150 grammes, ce qui produit un bobinage assez solide pour éviter que les spires ne glissent les unes sur les autres et que le film ne subisse de ce fait une détérioration.

Pour ramener également l'usure au minimum lorsque le film passe dans la fenêtre de projection, on a prévu, au lieu d'une large griffe de transport, un système de rouleaux de



Projecteur pour films de format réduit, avec dispositif pour films fixes et bobines de 1200 m (soit 2 heures de projection).

changement au moyen d'une croix de Malte à huit parties. Cette boite d'entraînement n'offre pas seulement de bien meilleures conditions de mouvement, mais elle possède aussi l'avantage de faire assurer par le frottement sur le cylindre une partie du travail de changement.

Il est possible d'arrêter dans la fenêtre de projection le dispositif de freinage du film et de le modifier pendant la marche.

Le mécanisme du projecteur possède d'ailleurs tous les caractères d'un appareil moderne de grande salle. Le moteur est enfermé dans un coffre étanche à l'huile, une pompe à huile y est insérée et le lubréfie automatiquement, et l'on peut contrôler la circulation d'huile grâce à des regards vitrés.

Les éléments son et image sont fusionnés. Un système tournant produit le rayon de lumière qui tombe sur la piste sonore. Afin d'éliminer les défectuosités du son provoqués par une mauvaise disposition de la piste sonore, la fente par où passe la lumière est munie d'un dispositif de correction de la copie. Entre le rouleau de changement d'images et le système tournant de lumière, une griffe de boucles est aménagée; entre le système tournant et la bobine d'enroulement se trouve un règleur pneumatique de la tension du film. Pour le nettoyage et le changement, il est possible de retirer sans outil les éléments qui sont en contact avec le film et sont par conséquent sujets à l'usure.

La nécessité de rattachement à des prises de courant normales malgré l'intensité de lumière élevée que réclame l'emploi sur une large échelle, a imposé l'emploi d'une lampe à faible dépense d'énergie, qui doit cependant permettre un rendement de lumière d'une étendue inaccoutumée. On a résolu la question en utilisant, à la place du condensateur de lumière habituel, un miroir concave asphérique, et en créant un nouveau modèle de lampe de très haute luminosité, dont la dépense d'énergie se situe aux environs de 400 watts. Le faisceau de lumière de cette lampe est réfléchi sur la surface du film à l'aide du miroir concave. En rencontrant un miroir plan, le chemin des rayons peut être brisé et la lumière est amenée à l'installation bioptique qui permet la projection de petites photos de format 24x36 sur des plaques de verre de 50x50 mm. Les objectifs pour film et pour projection fixe sont réglés l'un sur l'autre dans leurs foyers, et disponibles en différentes tailles. L'ouverture de l'objectif cinéma monte à 1 : 1,3.

Pendant le fonctionnement, il est également possible de règler la lampe de l'extérieur. Il n'est pas nécessaire d'employer une loupe ou un diaphragme comme il est d'usage dans les condensateurs optiques.

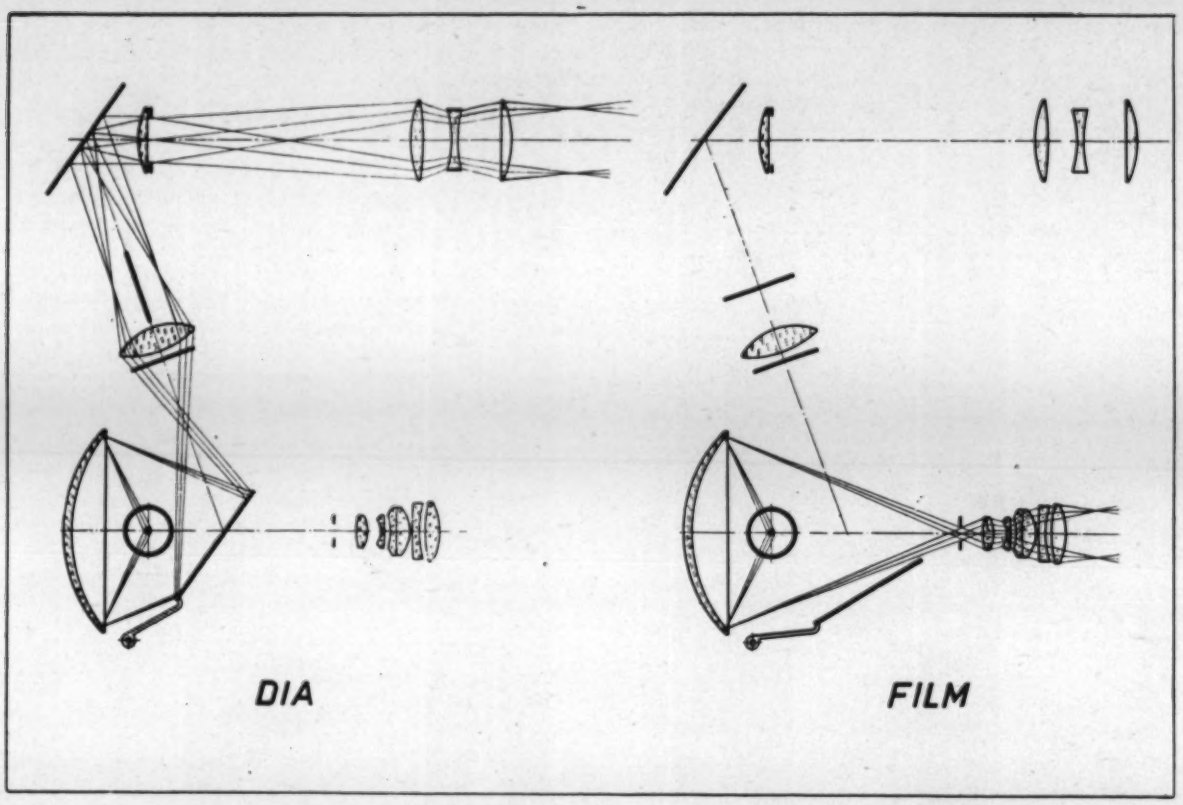
Pour protèger la lampe contre les élévations de courant, un interrupteur à mercure, s'ajoutant à une résistance régulatrice, se trouve dans le circuit. Il a pour tâche de veiller à ce que la lampe soit normalement branchée sur la résistance, même lorsqu'une coupure de courant se produit sur le réseau.

Le ventilateur aménagé sous la lampe dépend du circuit de celle-ci, de telle sorte qu'il se met en marche dès qu'elle est allumée. Le nombre de tours du ventilateur varie avec la charge de la lampe, ce qui assure en permanence un refroidissement suffisant. Après deux heures d'utilisation, la température extérieure du boîtier de la lampe ne dépasse guère la chaleur de la main.

Le moteur synchrone qui sert à faire tourner l'appareil et la lampe de projection peuvent être mis en marche indépendamment l'un de l'autre.

L'installation de reproduction du son se compose d'un amplificateur spécial de 25 watts et d'une combinaison de hauts-parleurs formée de quatre systèmes qui travaillent selon le principe des groupes de faisceaux.

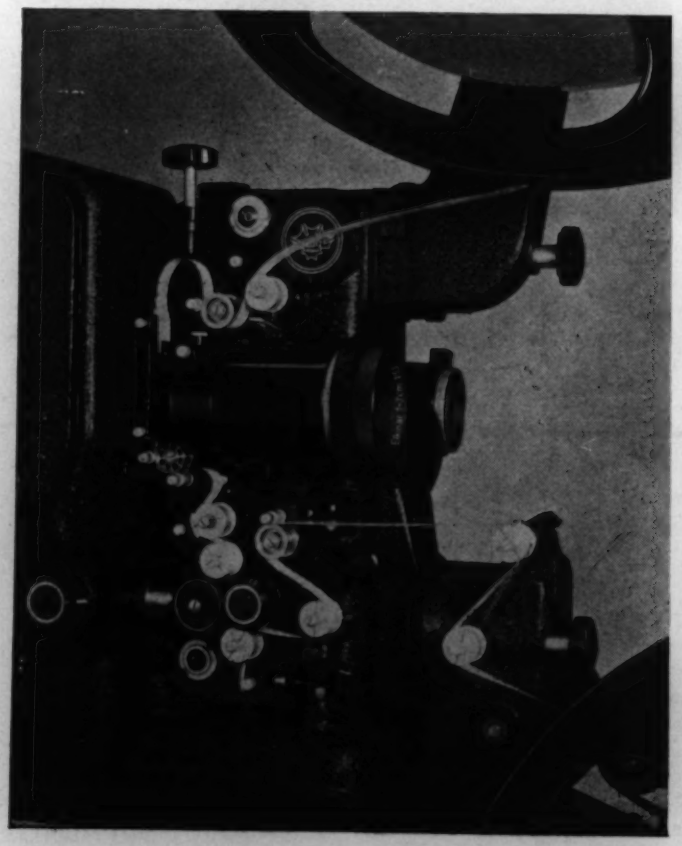
La fréquence de l'amplificateur est réglée sur le film et offre de larges possibilités de dissociation, grâce au réglage séparé des hautes et basses fréquences. On peut obtenir de la sorte une qualité de son satisfaisante même avec les copies défectueuses sur lesquelles on tombe trop souvent. L'amplificateur est équipé d'un système de mesure à l'aide duquel on peut à tout instant contrôler la tension des lampes du son et les intensités de courants. Ainsi les lampes sont-elles préservées des surtensions et les dégâts sont-ils rapidement découverts.



Ci-dessus : système optique et trajet des rayons lumineux dans un appareil de projection pour format réduit.

L'emploi d'un groupe de hauts-parleurs à faisceaux offre d'autant plus d'avantages que l'on atteint avec lui un relèvement considérable de l'efficacité acoustique; on peut l'orienter de façon à obtenir une audibilité convenable dans des salles de mauvaise acoustique; le système trouve surtout son application dans les projections ambulantes, au cours desquelles il faut en passer par les conditions existantes.

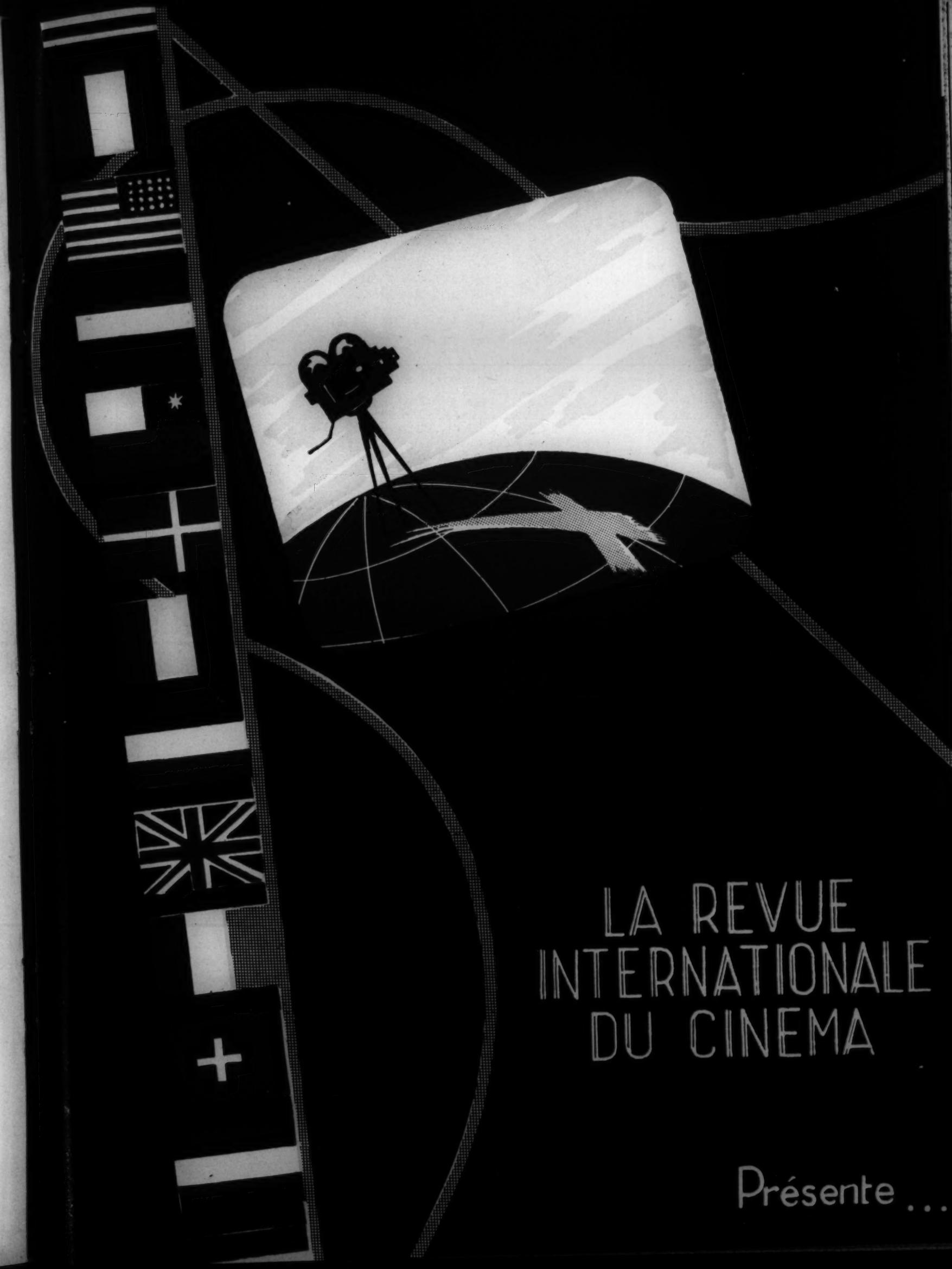
Ci-dessous : détail de l'enroulement du film.



Dans le domaine du film étroit, l'évolution est encore en cours. Les frontières futures sont moins délimitées par les appareils eux-mêmes que par les films. La production de bonnes copies de films étroits prépare de bien plus grandes difficultés que celle des copies de films normaux, surtout en ce qui concerne les images. L'amélioration des tireuses, l'emploi d'émulsions à grain fin élargiront notablement le domaine d'emploi et la diffusion sur un large marché. Aucune difficulté spéciale n'est à prévoir en ce qui concerne l'électroacoustique. Les tailles de caches, qui croissent avec le temps, rendront nécessaire l'emploi de sources de lumière plus claire. Dès maintenant il existe des lampes à arc qui sont pour des années à la mesure de toutes les exigences. Mais elles ont un inconvénient : en raison de la grande vitesse de calcination du charbon aux hautes intensités, une représentation ininterrompue de deux heures réclame deux projecteurs, et il faut de toute façon les installer dans une pièce isolée. On renonce alors en grande partie aux avantages spécifiques du film étroit.

Les lampes à décharge de gaz offrent plus d'avenir car elles s'utilisent comme les lampes à incandescence et, du point de vue économique, ce que nous avons dit sur l'installation de celles ci reste valable. La répartition d'énergie spectrale désavantageuse de la lampe à vapeurs de mercure, largement utilisées par ailleurs, ne peuvent être employées pour la projection de films en couleurs car leur spectre lumineux ne se prête pas à cet usage. L'avenir appartiendra peut-être aux lampes à vapeur de xénon, dont le spectre de rayonnement ressemble au spectre solaire Leur développement est déjà fort avancé.

ERWIN MAY,
Ingénieur-constructeur aux usines Leitz
à Wetzlar (Allemagne).



LA REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA

Présente ...

E D I C

LA SOCIÉTÉ DE PRODUCTION DE

MONSIEUR VINCENT

vous présente un grand film social

LE VRAI COUPABLE

réalisé par des Chrétiens sur un problème grave : celui de l'avortement

★

UN PROGRAMME FAMILIAL DE QUALITÉ EXCEPTIONNELLE COMPOSÉ

d'une comédie

L'ANGLAIS TEL QU'ON LE PARLE

d'un film historique

NAPOLÉON BONAPARTE, EMPEREUR DES FRANÇAIS

★

Une grande production en couleurs sur les passionnantes aventures de la Mission Panhard - Capricorne

LA CROISIÈRE ROUGE

★

Un extraordinaire court-métrage en Technicolor sur la Vie de la Vierge

AVE MARIA

de DANIELS ROPS

Le plus beau film qui ait été fait sur la plus belle histoire qui ait été vécue

★

DES COURTS MÉTRAGES :

JEUNESSE DES NEIGES - LES GISANTS

commenté par Pierre Fresnay

Une série de documentaires pris au cours de l'Expédition Panhard - Capricorne

★

UN DESSIN ANIMÉ :

CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE

etc....

★

VENTE A L'ÉTRANGER : EDIC, 116, CHAMPS-ÉLYSÉES - PARIS-VIII°

LE GRAND PAVOIS DU CINÉMA FRANÇAIS

UNION GÉNÉRALE D'EXPORTATION ET DE PARTICIPATION

104, Champs-Élysées - BALzac 56-80

LES PRODUCTIONS FOX-EUROPA
DISTRIBUTEURS DE
20th CENTURY-FOX

33, Champs-Elysées
BAL. 06-00 et ELY. 68-33

CONSORTIUM COFRAM
FRANCO-AMERICAIN de Films

33, Champs-Elysées - PARIS
Tél. : Bal. 31-77
BUENOS AIRES - RIO DE JANEIRO
MEXICO - BOGOTA etc...

La Grande Marque Française
PRODUCTION SIRIUS
DISTRIBUTION

40, Rue François 1er, 40
PARIS-8e TÉL. : ELY. 66-44

ORBI FILM EXPORT

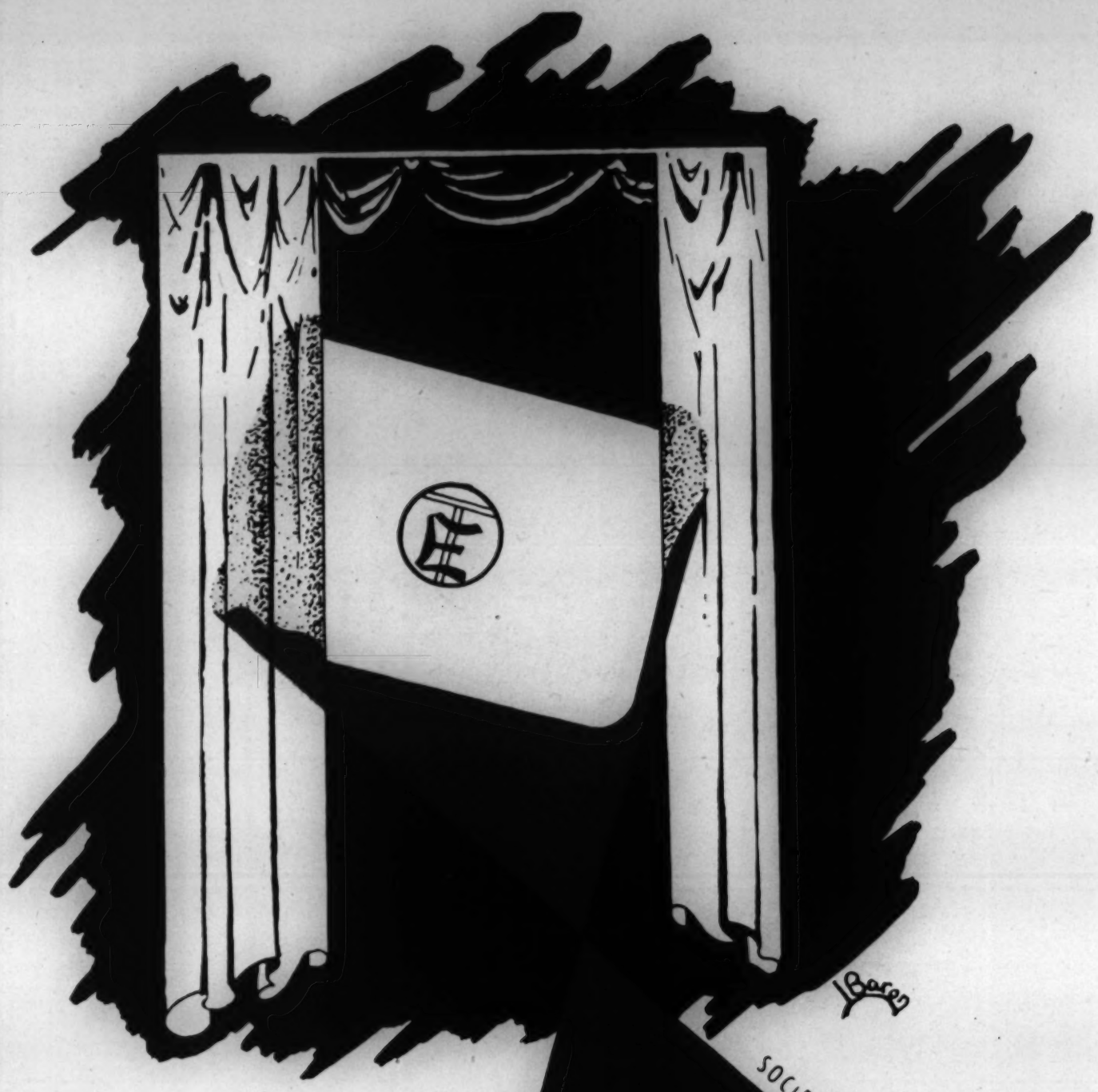
18, Rue Marbeuf
PARIS-8e
TÉL. : ÉLYsées 44-37

F. L. F.
FRANCO LONDON
FILMS
EXPORT

114, Champs-Elysées, Paris
Tél. : Elysées 57-36 et 87-52

ASTORIA FILMS
★
52, Champs-Elysées, 52
Tél. : ELYsées 98-70

ARS GRATIA ARTIS
Metro Goldwyn Mayer



SOCIETÉ A RESPONSABILITÉ LIMITÉE AU CAPITAL DE 5 000 000

OMNIUM DES TEXTILES DE L'EST

2 RUE DU 4-SEPTEMBRE . **PARIS** . FRANCE

TRANSPORTEURS INTERNATIONAUX

BARNETT INTERNATIONAL FORWARDERS, INC.

723 SEVENTH AVENUE — NEW YORK 19, N. Y.

FONDÉE EN 1887

MAISON INTERNATIONALE POUR EXPÉDITION DE FRET • AGENTS EN DOUANE • AVIONS-EXPRESS

TOUTES FACILITÉS POUR EXPORTATION, EMBALLAGE ET GARDE

Succursale à Hollywood, Californie
6364, Santa Monica Boulevard

SPECIALISTS FOR MOTION PICTURE INDUSTRY

ANCIENS ÉTABLISSEMENTS DEBLON & Co

S. A.

AGENCE EN DOUANE
ET TRANSPORTEURS INTERNATIONAUX DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE

BILLETS, RÉSERVATIONS ET FACILITÉS
POUR TROUPES CINÉMATOGRAPHIQUES EN DÉPLACEMENT

13, BOULEVARD BAUDOUIN **BRUXELLES** TÉLÉPHONES : 17-77 et 21-22

TRANSPORTS R. MICHAUX & Cie

S. A.

2, RUE DE ROCROY
PARIS

Tél. : TRU, 72-81 - 7 lignes

Transports Internationaux - Agence en Douane
Specialistes en matière cinematographique (films, matériel)
Correspondants dans le monde entier

☆

Courtier agréé auprès de la B. I. F. A. P.
Affrètements tous avions pour personnel et matériel de troupes cinématographiques en déplacement (toutes destinations)

LA REVUE TECHNIQUE DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE

Parait chaque semaine

Edition et Rédaction
Wiesbaden, Frankfurter Strass 28

Prix d'Abonnement Mensuel 2,50 DM + 0,09 pour frais d'envoi

Un highball de Carta Oro alegra saludablemente... es un trago perfecto.

Solo o en highball

BACARDI

Unico en el Mundo

259

CANOINE

21, RUE DU CHATEAU, 21
BAGNOLET (Seine)
Tél. : AVRON 08-85

FAUTEUILS POUR SALLES DE SPECTACLE

SALON INTERNATIONAL DU CINÉMA 1950
une brillante carrière prédite a sa nouvelle vedette

Starlett

★

9,5 m/m
et
16 m/m

★

AGENT GÉNÉRAL :
ORBI-FILM
ORBI-EXPORT

18, RUE MARBEUF, PARIS-8e
Tél. : ÉLY. 44-37
Adresse Télégr. : ORBIFILMEX-PARIS

LA CAMÉRA QUI A REMPORTÉ LES SUFFRAGES DU SALON

Au Service du Septième Art

Gevaert

FILMS CINÉMATOGRAPHIQUES POUR PROFESSIONNELS ET AMATEURS

NEGATIFS
POSITIFS
POUR LE SON
POUR LA COPIE

USINES à ANVERS (Belgique)

CHEMINS DE FER ITALIENS DE L'ETAT

Façade frontale du bâtiment des voyageurs
de la nouvelle gare grandiose de Roma Termini

PAR TRAIN VOUS POUVEZ
ATTEINDRE N'IMPORTE QUEL ENDROIT
RAPIDEMENT ET CONFORTABLEMENT

FUMER EST UN PLAISIR...
QUAND ON FUME DU TABAC DE LA HAVANE...

Les cigares fabriqués par l'industrie cubaine offrent la qualité et l'arôme incomparables du tabac de la Havane, l'avantage indiscutable d'un bas pourcentage de nicotine et la saveur caractéristique des produits purs. Ils donnent en outre aux fumeurs la satisfaction de consommer un produit de la première industrie cigarière du Monde.

FUMEZ DES CIGARES DE CUBA...

LE PROCHAIN NUMÉRO (10) DE LA

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

SERA SPÉCIALEMENT CONSACRÉ AUX JOURNÉES D'ÉTUDES ORGANISÉES PAR L'O. C. I. C. A LUCERNE, DU 26 AU 28 MAI 1951 SUR LE THÈME :

Le Critique Cinématographique Chrétien et son Public

Il contiendra les rapports de

Jean-Louis TALLENAY, Rédacteur en chef de « Radio-Cinéma », Paris.
Roger STENGEL, Critique de « La Cité », Bruxelles.
J.F. de JONG, Critique de « Omhoog », Utrecht.
Ugo SCIASCIA, Rédacteur de la « Rivista del Cinematografo », Rome.
Georg GERSTER, Critique de « Die Weltwoche » et « Die Tat », Zürich.
Pascual CEBOLLADA, Critique de « SIPE », Madrid.
Jaime POTENZE, Critique de « Criterio », Buenos-Aires.
William J. IGOE, Critique théâtral et cinématographique, Londres.
Maruja ECHEGOYEN, Correspondante de « Tribuna Catolica », Montevideo.
Mrs. Henriette BOWER, Ancien Député, membre de la Commission du Cinéma pour l'Enfance, Londres.

ainsi qu'un résumé de débats avec

Ch. FORD, G. ROSSETTI, R. P. PICHARD, Abbé J. DEWAVRIN, Pasteur W. HESS, Mlle Chr. BOULAD, J. DEBONGNIE, C. J. FAGAN, Dr. K. AMMANN-DAHLER, W. HERMANN, Abbé Jean BERNARD.

Ce numéro contiendra également des articles sur

La XII[e] Exposition d'Art Cinématographique de Venise.
L'Education des Jeunes par le Cinéma.

et

« DECENCE AU CINEMA »
Martin QUIGLEY répond à J.-L. TALLENAY

Le Gérant : J. DEWAVRIN.

Imprimé en France — Les Ets ARAC, Paris